TUDOR VIANU

OPERE

vol 5



TUDOR VIANU

OPERE

5

STUDII DE STILISTICĂ

• •

Antologie, note şi postfaţă,
de
SORIN ALEXANDRESCIT
Text stabilit
de
CORNELIA BOTEZ



EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1975

Ediție îngrijită, de
SORIN ALEXANDRESCU
şi GELU IONESCU

Textul volumului *Arta prozatorilor* a fost reprodus după ediția apăruta la Editura Eminescu, în 1973, sub îngrijirea lui Gco Şerban.

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

Am urmărit în lucrarea, de fața dezvoltarea prozei literare româneşti considerata în valorile ei stilistice ţi în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Radulescu şi sfîrşeşte cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajttngînd la expresia definitivă a talentului lor, înfăţişează intimele cuceriri ale artei româneşti de a povesti, analiza şi evoca în proză. Înainte de Heliade-Radulescu se întinde drumul literaturii istorice şi religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează, se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, avînd o configurație oarecum închegata.

Deşi lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar şi în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupîndu-i după afinități şi filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metoda, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se defineşte, în adevăr, ca un motiv, îmbrățişat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei şi prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale şi

*de **la** o literatură la alta. Atitudinile circulă fi **ele** şi pulsează **j** în viața rnai larga a culturii contemporane. Procedeele de, compoziție au şi ele un trecut sau marchează etape noi. Cît despre valorile stilistice, adică acele prin **care țițnba** devine aptă să exprime variațiile viziunii şi sensibilității individuale, fie sînt poate factorii cei mai importanți în **evo**luția limbajului omenesc. Nu încape îndoială **ca** toate aceste elemente a\ₑ operei literare se găsesc în **relație** funcționala, motivele **şi** atitudinile comandîndu-şi procedeele **de** compoziție **şi** valorile stilistice. Cu toate acestea, **istoria** literară, aşa cum s-a constituit prin marile lucrări **ale** veacului trecut, consideră mai cu seama gruparea si filiația motivelor şi atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor **şi** la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care **este** făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticeşte **otita** timp cit artistul nu le~a supus prelucrării **lui,** ca şi **din** valorile stilistice pe care creatorul le extrage şi le dezvoltă din imensul rezerv^ de virtualități **«/ limbii,** alcătuiesc în cel^ mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în **anexele** lucrărilor **de,** istorie literară. Cele mai prețioase **realizări ale** disciplinei, atund cînd istovesc studiul **vieții** scriitorilor **şi al** izvoarelor si după cₑ caracterizează operele **prin motive** şi^ atitudini, încheie sumar **prin** indicarea procedeelor **deşartă.** încercarea de față **rupe** cu această tradiție, **impunînd în** primul plan d **Atenției** studiul procedeelor de **artă** şi **al^** valorilor **de stih** raț'mînd din motive şi atitudini **numai** atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi.*

*Desighr, în volumul de față, nu m**-am ocupat de** toți prozatorii români ai ultimului veac şi **nici de toate** operele **lor. Chiar** cercetătorii de istorie literară, **în accepțiunea** deve**nită** tradițională, sînt nevoiți să opereze o **selecție în** materia trecutului. Căci istoria nu reține din **trecutul Pe care** doreşte să-l restabilească decît faptele asociate **cu o valoare** si Care au **avut** un viitor. **Restul** cade în abisul **uitării. Aplicînd** acest principiu, istoria literară este totuşi **ținută*** să ***ridice** un inventar **mai** complet decît acela care **ni** s**-a părut că** trebute **să ne oblige** pe **noi.** Invenția **în** ordinea **motivelor, dacă nu** şi tn a atitudinilor, **este** oricum **mai activă decît aceea a procedeelor de** compoziție şi **a valorilor de** stiL **Niciodată un autor nu** va **pregeta** să scrie o **operă nouă, dacă un motiv** relativ inedit i se ^prezintă, chiar dacă este pe deplin conştient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „iubiect" nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție^ mai puțin aprigă decît aceea la care ne-am văzut constrînşi în prezenta încercare de estetică literară evolutivă, în cercetarea care urmează ne-am ocupat, aşadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei româneşti de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.*

Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic îşi capătă îndreptările lui odată cu rezultatele pe care se dovedeşte apt a le cîştiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie sa-şi precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. In această privință, nu vom avea obişnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit şi Precizie clasele generale de expresie, aşa-numitele „figuri de stil", pe care astăzi încă nu le putem denumi decît cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea sa depăşească simpla impresie individuală ți, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoştință, cercetarea modernă nu poate disprețul marile servicii **par** *care stilistica tradițională le-d adus în lucrarea de discriminare, precizare şi clasificare a formelor generale pe care limbajul scriițorHor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor? îl adoptă în vederea ?xpresiunii sentimentului fi imaginației. Orictt ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual şi ireductibil tn fenomenul literar, adică ceea ce, după conştiința noastră estetică, este în el mai caracteristic şi mai prețios, ea nu^şi va putea ascunde împrejurarea că artistul, respectiv întrebuințează totuşi forme generale de expresie, comparații şi metafore, alegorii şi epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabila, nu este suficientă. Intru cît oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, cînd vom fi deosebit în el imagini,*

comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sînt, în opera anumitor scriitori, cu ^vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic, în toți sau în cei mai mulți întîmpinam alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul 'general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate unuia sau altuia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot-una dacă luna este asemănata cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o alta dispoziție. In cadrul figurilor generale **idta** *stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. In fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importanta dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, tn acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorica și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală, a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.*

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința critici' lor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-a convins că ele rămin adeseori caduce, nu atît din pricina vreunui viciu fundamental al disciplinei, cît din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă' decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie in acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfîrșitul veacului trecut, cîteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape^ lucrările genului, vedem apărînd, alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindurse să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce sa parcurigem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face^ parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze^ inițiativele rațiunii. Faptul ca fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adînctme, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții,^ ceea [ce, nu-l împiedică să-și continue investigația și să strîngă din ce în ce mal mult cercul determinărilor sale. Misterul nu' justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor pînă în punctul cel mai tainic al diferențierii lot? Dar, mai întî'ț, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atît de personală; mulți dintre ei sînt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, deperidenți de procedeele curente ale ariei și, în

ce-i priveşte, mijloacele reducţiunii raţionale sînt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operaţia de încercuire critica poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet dech astăzi. Cît timp există putinţa unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea critică este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare româneşti ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noştri a avut un caracter retoric şi, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil graţie îndoitei contribuţii a călătorilor romantici şi a celor dintîi realişti, prin operele cărora se introduce observaţia naturii şi a omului. Dar şi în producţia acestora, formele retorismului îţi mai menţin ceva din trecerea lor, încît depăşirea definitivă a vechii tehnici literare se produce abia cu scriitorii^,,Junimii, care ajung dealtfel la o conştiinţă limpede şi^programatică a Luptei antiretorice. Prin diferiţii membri ai grupului junimist, literatura sta* bileşte contactul cu limba Vorbită, lirismul şi reflecţiunea se introduc tn proză» şi scrupulul conştiinţei artistice înlocuieşte ceea ce era diletantic în manifestaţiile mai vechi. De aci înainte, două curente. îşi împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric şi artistic; pe de alta, curantul intelectualist şi estet. Cel dinţii, mult îndatorat iniţiativelor „Junimi", aduce procedee noi de compoziţie, dezvoltă cunoaşterea omului, mai ales a omului elementar, şi organizează o artă â peisajului. Grupul esteţilor intelectualizează şi artificializează imaginea lumii, dă o larga folosinţă neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăzneţe iniţiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice şi a asociaţiilor dintre cuvinte fi ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, prepondet rent mai înainte sau în alte tabere. In acelaşi timp, arta evocărilor tinde sa înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar naraţiunea şi analiza reintră în drepturile lor., Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice şi de unele dm cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiştii şi umoriştii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup şi a stărilor de mulţime şi creează tehnici noi pentru evocarea vieţii sufleteşti mai adinei sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază,'fără ca deocamdată să ne aducă şi semnul unor începuturi neaşteptate. Diferenţierile individuale iau loc în aceste cadre generale.*

In Anexele *lucrării am adăugat cîteva contribuţii de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.* *

* In ediţia de faţa, aceste articole au fost incluse în volumul al IV-Iea (n. ed.).

1 I. HEiLIADE-RADULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XlX-Iea întocmesc un grup destul de omogen atît prin tendinţele lor sociale şi morale, cît şi prin particularităţile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Rusşo, oricît de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendinţa activa, practică şi militanta a scrisului lor, menită să cucerească, pentru poporul român si pentru statul în formaţie, bazele unei vieţi noi de libertăţi naţionale şi de sporită conştiinţa de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărîre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoriceşti, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoci mai mult vorbesc decît scriu. Chiar cînd manevrează condeiul, ei rămîn oameni publici, individualităţi avîntate în largul vieţii practice şi politice, pentru care doresc să cucerească noi valori sau ‚pe care doresc s-o îndrumeze către ţeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvîntul grăit are, \ în aceste condiţii, o valoare superioară expresiei scrise.

Cît de mult rămîne vorbitor în scrierile sale un Iort Heliade-Rădulescu şi, deocamdată, simplu vorbitor - familiar, ne-o dovedesc mai întâi toate acele locuţiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfieşte a Ie introduce în cursul expunerilor sale. „Voi să zic,

adică — scrie, de pildă, Heliade-Rădulescu — că dacă se publică nota excelenţei dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze." Sau în altă parte: „Apoî pe unde masori, p-acolo fireşte te si duci: sau în materie, cu corpul în carne şi oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii şi cu mintea, şi mai vîrtos prin scrisori şi depeşi, ce în drumul lor tot prin linii şerpuiesc ; şi cari de la un timp încoa şerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric..." *{Echilibrul între antiteze,* Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „„ba ce zic", „uite" sînt ale vorbirii, mai mult decît ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor şi apar firesc în atmosfera unei conversaţii particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă *firO* permite un scriitor stăpînit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestînjenită, adresata unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însuşirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este maî cu seama satira lui rteKade, sarcasmul care nu se dă înapoi în faţa imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului ce cuvinte hazardat. Va trebui sa treacă o generaţie pîna cînd sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a Iui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licenţele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc mai restrîns de intimi. In cursul unei expuneri consacrate unei teme aîfît de abstracte ca aceea a necesităţii sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dat şi imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figura alegorică simbolizând unele din dezechilibrele vremii. „Intr-o parte numai nu e niciodată bine... Cît văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecţia şi cu tot respectul, nu pot să-i zic decît «Nea-Ntr-o Parte»" (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună" cu domnul Sarsailă autorul, cealaltă alegorie a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor : „Dumnealui şi-a făcut în cap un *ideal,* dupe cum zice dumnealui, iar noi proştii **îi** zicerii *idoloakă.* Aceea e drăguţa dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliţă, care **Ttici** au se gîndeşte la dumnealui, nici nu ştie de se află vreun Sarsailă sau Sgîndărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d4ui Sarsailă se îndreptează către Leliţa ideală, sau de nu sînt unele d-a~dreţ>tul către dumneaei, cu un sul ssbţire Insa tot dă să priceapă că e înamorat foc, şi tot la dumneaei gîndeşte cînd scrie" *(Opere,* I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac, unul din creatorii prozei franceze moderne şi legislatorul ei incontestabil în veacul al XVIÎ-lea, a arătat odată care este rolul politeţei în literatură : „Un om care ar apărea în scufie de noapte şi în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decît acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sînt bune decît în particular şi pe care cineva nu le poate spune decît intimilor sau servitorilor săi". Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie şi halat. De aceea sarcasmul său rămîne trivial, şi discuţia ideilor nu se constituie în proză ştiinţifică sau filozofică.

Adeseori însă, în locui vorbitorului familiar şi nesupravegheat, apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaşte, *de* pildă, procedeul amplificării : „Noi, cumpărătorii de nişte asemenea cafti şi foi publice, noi încurajăm .continuarea şi înmulţirea lot; noi sîntem gazdele de hoţi ale acestor furi ji tâlhari morali, ce ne batjocoresc părinţii şi fiii, ce calea casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce ca nişte sacrilegi intră pînă în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul şi drepturile patriei cu lovituri de secure ; noi sîntem gazde acestor ucigători de suflete, de naţionalitate, de cele mai scumpe ale naţiunii ; noi le încurajăm cutezanţa*' etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică: „Nu vedeţi cine sînt cei ce scriu nî$te asemenea cărţi şi foi ? nu le cunoaşteţi viaţa şi trecutul ? nu vedeţi ca orice au făcut în viaţa lor n-au facut-o decît pentru un interes sordid, şi totdeauna pentru bani? Nu vedeţi ca le scapără ochii după argint, aur şi diamante ?" *(Echilibrul,* I, p. 317.) Nici antiteza retorică nu-i este străina lui Heliade : „Despotul te pedepseşte pentru cîte ai făcut în contra lui; poporul în anarhie te pedepseşte pentru cîte ai făcut spre binele lui" (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sînt adeseori iluzorii, cînd o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt nici un progres al ideii: „Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condica a

României... ; aceasta singura putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credințele lui, după aspirațiunile lui" {I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul Iui, în expresia sentimentelor de indignare si revoltă. „La violență de injurie vom opune violență de cuvînt", scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului.* Iar în altă parte, vorbind despre „biciul sarcasmului indignațiunii noastre" *(Echilibrul,* II, p. 322), Heliade își caracterizează propria Iui manieră. Autorii vremii își atrag o dată fulgerele acestei indignări. „Ia să vadă însă că le aruncați din mîinile voastre cărțile ce ies din sordidele lor burice, din inimele lor și mai spurcate, și din descreieratele lor capete ; ia să vă audă că nu mai vreți astfel de marfă... și veți vedea cum se schimbă" etc. *(Echilibrul,* I, p. 317). Altă dată, ciocoii, personaje politice dubidase, provoacă un adevărat torent de comparații înjositoare : „Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu poc, avea de tigru, cu gesturi de momite (și de suitarii) ; de au limbă, e ca să mintă,^ sa calomnie ; de au inima, e un fel de tăgârță, unde să-și ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța" etc. *(Echilibrul,* I, p. 79). In cursul acestor revărsări ale indignării și rniiaei, se încheagă și cîte un portret fizic, ta care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul sau vede, deși trasaturile pe care le surprinde sînt oarecum schematice și caricaturale: „Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își^ fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port^după umblet, după gesturi; de poartă vestminte largi și ișlic, ei sînt mai gulerați decît toți, tor ișlicul le tremura și ti se învîrtește în cap ; nimeni nu se rațoiește ca dînșii în danț ; nimeni oa dînșii nu bosânfla buzele și nările, cînd fuma ; nimeni ca dînșii nu se încoarda și se înțeapă, cînd umblă ; dejcot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apa sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talîmuri sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îți surîd, te înfioară ; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binisul în spate. La biserică, dacă au vreo biserica, vai de crucea ce își fac, căci parca ar zbîrnîi la o tambură pe piept; la mir să nu le treacă nimeni înainte ; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vitros a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușa, căci nasul îi caută în sus...^ *(Echilibrul,* I, p. 79—80). In acumularea atîtor trăsături sînt unele de o savoare particulară. Pentru a zugravi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul" paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrînd pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul", sînt viziunile urmi. scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se pășesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitîndu-se pe sine. Imaginile sale sînt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul sau aprins.

Aceluiași sentiment însă i se datoresc și accentele sale himnice, expresia venerației sau a fervoarei cutremurate, în care propria mînie temperamentală își afla oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră,* scris în 1831, anunța *Ctntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsata a acelui ton aspru și sublim a cărei origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament :* „Prunci sîntem, și aîmbirea ta ne aduna la picioarele tale și întărește ființa noastră cea slabă ; iar în posonnorîrea ta, groaza și spaima năpădește asupra pământului, și moartea înfige asupra lumei ghearăle și sfâșie făpturile tale, Dumnezeule *(Opere,* I, p. 243). Scriitorul care știe să vestejească și sa blesteme sau sa rîdă cu un sarcasm neîmblinzit se pricepe să și adore, deși dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mini a răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea și iertarea.

2 N. BĂLCESCU

3-a spus deseori* ce scriitor de seama este Nkolae Băl-Cescu; caracteristicile 'lui «rlistrce au fost însă mai puțin remarcate. CSnd îi «rabatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuşi sa nu fim izbiți de măsura şi distincția tortului său. Prolixitatea Vulgara a Iui Heliade este uitată într-o singura clipa, în locul omului vecinie imnios pe care îl fotîmpinasem în paginile ***Echilibrului,*** aflam seninătatea gravă a unui suflet cucernic şi pur. In loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adîncime şi alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morala".

Istoricul Bălcescu ştie să dea seama de faptele trecutului cu o exa«titate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna sa găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este şi Bălcescu în unele din momentele sale, dar fața de galimatiasul teoretic al ***Echilibrului,*** cu cît mat limpede, mai însumate şi mai sigure sînt reflecțiile lui Bălcescu: „Sunt optsprezece secolî şi jumătate de cînd Chrisros întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgînă ce reprezenta principiul dinafară, obiectiv, al naturei şi a) silei, substituind în locu-i o altă lume, o alta civilizație, întemeiată pe principiul dinlăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absoluta a cugetării şi a lucrării omeneşti în timp şi în spațiu, şi prin identitatea între esența naturei spirituale a omului şi esența naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a demnității, a moralității şi a (perfectibilității absolute" *(Istoria românilor sub Mibai-vodâ Viteazul, 1937,* Ed. „Cartea româneasca", p. 15).

Scriitor retoric este apoi. şi Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă; ea este intervenția unui vorbitjr plin de demnitate şi înălțime, adresîndu-se cu reculegere națiunii întregi. începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale şî a unei rugăciuni: „Deschid sfînta carte unde se afla înscrisa gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriaşe pentru libertatea şi unitatea națională, cu care românii, sub povața. celui mai vestit şi mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVT-Iea. Povestirea mea va coprinde numai opt am, 1593—1601, dar anii din istoria românilor cei «nai avuți în fapte vitejeşti, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă ! Timpuri de credință şi de jertfire! Cînd părinții noştri, credincioşi, sublimi, îngenuncheau pe oîrapul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor..." *(op. cit.,* p. 33). Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar cînd dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvîntul său nu se înstruneaza pentru vestejire şi pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentiment tulut său îndurerat şi singuratic: „Vai! scriam aceste rînduri îo 1846[1]. Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an. va trece şi inima Inii va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deşteptări naționale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie şi Libertate. Turcul, vecinicul duşman, se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, când sosi vestea că păgânul a tăbarît la CălogaW renî, calcînd cu picior de batjocura sfînta țarină a părinților noştri, glorioşi martiri ai libertății naționale. O, amar mare! ath fu uitata religia suveranilor[2] , atît fu încrederea tuturor în vorbele necredincioşilor sau atâta fu mişeii* lor încît aceasta veste îi lăsa reci şi în nepăsare. In zadar

[1] In edita* Andrei Rom : .in anul 1847" (&. CŞ.ț.
[2] In ediția Andrei Rmu: »mvenirilor* (n. G. $.).

glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război şi răzbunare !» Nici un ecou puternic nu-i răspunse în mulţime. Îmi ascunsei atunci ochii cu manele mele ca să nu mai vaza această umilitoare privelişte şi din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte: «Zeul părinţilor noştri ne-a părăsit! Părinţii noştri ne-au blestemat !»* *(op. cit.,* p. 95). Poate că astfel de intervenţii retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceştia vor recunoaşte însă nu numai forţa şi sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar şi incontestabila lui calitate umană.

*

întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmaţia sau negaţia pe care vorbitorul doreşte s-o obţină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuinţare specială. Astfel, cînd ajunge a înfăţişa împrejurările jn care Minai se pregăteşte a întreprinde expediţia lui în Ardeal, povestitorul nu uita să amintească şi împotrivirile pe care îndrăzneţul plan Ie trezea' în sufletele intimilor sai.'*RTintre aceştia, soţia însăşi a eroului, blinda doamna Stanca, încearcă sa-l abată pe Mihai de la hotărârile care îi puteau deveni, în atîtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut linsa face Mihai acum ? In acest punct al naraţiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conştiinţe şi caare, prin afirmaţiile sau negaţiile De care le implica, ne fac să înţelegem gfindurile care îl frământaţi pe Mihai în ajunul îndrăzneţei sale fapte: „înfocatele şi elocventele cuvinte, precum şi lacrămile ei (ale doamnei Stanca) fură zadarnice; ele nu putură clăti hotărârea soţului său. Şi oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta ihima sa ? In ce oare se arăta el nemulţamitor ? Daca Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit aceasta mică facere de bine prin câte foloase biruinţele sale adusese Ardealului şi sporise gloria lui Sigismund ? Trebuia oare sa uite la dte umilinţe supusese Sigismund pe Mihai şi patria lui ? Trebuia, să iiite ca pata ruşinosului tractat-de la 1595 nu era încă ştearsă ? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineşi şi Ardealul, care era deopotrivă ameninţat?" etc, etc. *(op. cit., p.* 258—

259). Astfel, întrebările pe care şi le adresează eroul însuşi şi răspunsul pe care el şi-1 dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decît să sublinieze chipul în care, cumpănind anumite motive, hotărârea Iui s-a format, întrebările retorice dobîndesc, pe această cale, scopul de a evidenţia procesul deliberativ al voinţei şi constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantezia Iui Bălcescu este inferioara fanteziei lui Heliade. Comparaţia nu se poate face deloc, întrucît în nici un moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor şi fiinţelor văzute, în trasaturile lor particulare şi pitoreşti. Portretele Iui Bălcescu sînt construite mai ales din trăsături interioare, din însuşirile de caracter şi din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, câteva aruncături de penel îi sînt însă suficiente. lata, de pildă, portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creştinătatea: „Murat al III-lea[1], care domnea la 1575, erau un spirit slab şi superstiţios, un om dulce la trai dar îute la mînie şi adesea atunci şi la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie şi la voluptate, amator de danţ şi de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă şi de mucalitlîcuri, iubind mecanica, ceasornicăria şi actele de reprezentaţie; el trăia înconjurat de tîlmăcitori de vise, de astrologi, de şeicî, de poeţi, de muieri, de pitici şi de nebuni, lăsînd domnia în rnîna femeilor din sărai* *(op. cit.,* p. 39). lata şi imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog : „Pe scaunul cesariIor Germaniei şedea în acea vreme Rudolf al II-Iea. Cu *un* caracter şi cu virtuţi ce ar fi fost de lăudat mtr-o poziţie mai puţin înaltă, acest prinţ era un domnitor nevrednic. El lăsa d-o parte trebile statului spre a se ocupa de ştiinţele naturale şi de antichităţi, pentru care îşi sleise finanţele, iar mai cu seama de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natura posomorită şi sfiicioasă, de o mulţime de superstiţii de rîs şi funeste.[2] înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase sî de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavis-

[1] In ediţia Andrei Rusu: „Murad II" (n. G. Ş.).

* tn ediţia Andrei Rusu se intercalează', aici, următoarea frază: „Preocupat de «ceste lucrări nedemne de poziţia iui şi nencetat spăimîntat de proorocii absurde, el se făcu cu torul neapropiat supuşilor săi" (n. G. Ş.).

tia şi revolta în lăuntru si războiul din afara ameninţau zdrobirea împărăţiei lui" *ipp.* cit., p. 40—41). în ambele portrete, oamenii sînt evocaţi prin mediul lor de fiinţe sau lucruri, expresive pentru acela care* adunîndu4e în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care, începînd cu fialzac şi, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea sa cucerească întreaga literatură europeană. Cînd componenta mediului lipseşte, rămîn să vorbească numai trăsăturile morale: Filip al II-lea, regele Spaniei, este „posomorit şi crud" ; Sigismund este om crud, „fără măsură, necumpătat, nestatornic şi neastâmpărat la minte[11] etc, etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin „frumuseţea trupului sau", dar epitetul este atît de general, încît nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul luî Bălcescu: are adeseori ocazia sa noteze justeţea adjectivului său. Iată; de pildă, scena în care românul frnbătrînit în serviciul turcului Ali-Gian doreşte să-1 previe faţa de ameninţarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia: „«Spre recunoştinţă de pînea şi sarea ta ce am mîncat, îi spusese românul lui Ali-Gian, voi sta aici pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiazi: nu te opri nici la Giurgiu; sileşte-te să treci la Ruseîuk, cît vei putea mai curlttrî». — «Dar pentru ce?» îi răspunse turcul. £1 însă fără a-i spune mai multe se degărtă, intorcîndu-şi capul şi, văzînd j>e Aii că sta în cumpăna de ceea ce trebuia sa facă, îi striga: «Ia seama la ce ţi-am spus !*" Frumoasa scenă, plină de mişcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu: „Aceasta fu singura indiscreţie, cinstită şi măsurata, ce se făcu despre tragica scena care se pregătea" *(op. cit.,* p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreţia populaţiei faţă de planul de represiune care interesa pe toţi românii, dar şi omenia aceluia care datora ceva vechiului sau stăpîn turc, un cuplu de adjective este suficient: indiscreţia românului fusese „cinstita şi măsurată". Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personajele care apar în scenă şi aproape toate evenimentele sînt însoţite de caracterizarea istoricului, care este un drept şi cumpătat judecător al oamenilor şi al faptelor. Caracterizările acestea se

fac prin perechi d^ adjective, asociate cu naturaleţe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcas, vestitul general al luî Mihai, care cucereşte cetatea Vidinuluî, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „mai mult voinic decît norocos* (p. 146). Sinan-Paşa este „aspru şi lacom" {p. 184). Cînd sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înţelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în braţele unei frumoase roabe, că aceasta din urma este o unealtă politică în mîinile mamei sale, el o ucide pe Ioc : ceea ce dovedeşte, adaugă Bălcescu, „o inimă mai mult feroasa decît energică* (p. 185). Ideea unităţii naţionale, susţine istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decît puţine capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „Spre a o realiza ce trebuia oare ?" Răspunsul cade precis şi tăios: „O sabie româneasca puternică"

Mare meşter este Bafcescu în întrebuinţarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obţine el efecte stilistice dintre cele mai interesante. lata momentul în care ni se povesteşte sfîrşirul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Naraţiunea este menţinută toata vremea la trecut, cînd intervenţia unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent: „Aceste fapte nedrepte răcîră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori si le întoarseră către Polonia, unde mai mulţi boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de â căuta sa intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte[1] cHntr-însa chiar" *(op. cit.,* p. 81). Raţiunea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul ca, pe dînd evenimentele istorice, fiind prin însăşi natura lor perimabite, pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna şi, prin urmare, şi astăzi, se cuvine a fi enunţat la prezerţt. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern" al reflect iun ii în scrierile istoricilor gînditori ? Citatul din Bălcescu ar intra în aceasta categorie.[2]

Altă data intervenţia prezentului are rolul de a ne pune faţa în faţă cu tabloul, de a înlocui naraţiunea cu prezentarea directa, aşa cum se întâmplă în pasajul în care este

[1] **In ediţia Andrei Ruso: «fapte rele" (o.** G. **Ş.ţ.**

*** Vd. m *Anexe* nodral «mpra *Prezenmm etern în naraţiunea istorici.* [In ediţia de faţî, «d. vokuwff d iV-Jea, p. 421** (n. **ed.).l**

povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde, după o serie de perfecte simple, apare prezentul revelator : „Sosind m locul unde trebuia să primească moartea, gîdea cu satirul în mină, cu inima crudă, cu ochii sângeroşi, se apropie de osîndit, dar cînd aținti privirea asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică şi înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă ; ridica satirul, Voieşte a izbi; dar mîna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpîneşte şi, trântind la pământ satârul, fuge printre mulțimea adunata împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om" *(op.* cit./p. ,36).

în sfiiryit, în renumitul pasaj în care povesteşte bătălia de la Călugărenî, Bălcescu manifesta aceeaşi iscusința în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcuta din mai multe fapte, dintre care unele sînt datorite Iui Mihai altele ajutoarelor sau vrăjmaşilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni,, punîndu-le pe acele ale vrăjmaşilor şi ale ajutoarelor Ia trecut, situîndu-le adică în planur^ mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sînt povestite Ia prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor luî Mihai, o mai vie punere în lumina a lor, care corespunde întru totul intențiilor istoricului: „El îşi preumblă privirea pe câmpul bătăliei, vede mişcările turcilor, şi după dînsele îşi pregăteşte pe ale sale. Sinan-Pasa, văzând retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfârşit, în capul rezervei sale, el umbla ,sa treacă poetul spre a izbi pe ai noştri în frunte, în vreme ce Hasan-Paşa cu Mihnea-Voda, din porunca lui, alergau prin pădure sa-t loveasca^pe la spate. Mihai atunci se aşază cu ceata de curând sosita la capul podului spre a întâmpina pe Sinan, tramite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri şi alți atâția cazaci pedestri ca sa ia pe vrăjmaşi pe la spate şi Albert Kiraly aşeză cele doua tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziție şi stă gata a trăsni pe vrăjmaşi de vor îndrăzni a trece podul. Sfârşind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo fapta eroica spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai sai. El hotărăşte atunci a se jetfî ca altădată şî a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn chîama în ajutoru-î ^protecția mântuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostăşească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmaşa ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraîman-Paşa, îi zboară capul, Izbeşte şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee şi fără a fî rănit. Această faptă eroîcă înfîoară pe turci, iar pe creştini îî însuflețeşte şi-î aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" *(op. cit.,* p. 101—102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei şi Bălcescu începe a nara si faptele lui la prezentul istoric. Pînă aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidenta. Cînd este vorba de Sînan sau de ajutoarele lui Mihai, întîmpinăim vreuna din formele trecutului: Sînan „luase" inima... „vrea* a-i desface pe români... Albert Kiraly „aşeză" cele două tunuri.,. Hasan-Paşa cu Mihnea-vodă „alergau" prin pădure... Gînd este vorba de Mihai, toate faşptele sale sânt puse la prezent: el „preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugeta, cere, hotărăşte" etc. Prin această variata folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluraKate de planuri în adâncime. Faptele simpatice şi vrednice de lauda sînt situate în primul plan şi inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt aşezate în planuri mai îndepărtate şi mai umbrite. întreaga narațiune ia înfățişarea unui „basorelief". Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a -vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică. [1]

3 ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. In ***Amintirile*** sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre aritea preocupări ale scurtei sale vieţi, acordate altor sarcini dedt acele ale literaturii, găseşte prilejul sa aducă omagiul său frumuseţii stilului, „pe care străinii la scriitorii lor o preţuiesc ca pe gîuvaierurile scumpe* ***[Scrieri,*** ed.. P; V. Haneş, p. 178). Dar ***Cîntarea României,*** opera care întemeiază reputaţia de stilist a lui Russo, înfăţişează numai o latura a temperamentului sau, stăpîn pe mijloace mai variate si mai puţin cunoscute. ***Cîntarea României*** (1855) reprezintă o producţie tipica a momentului retoric din jurul anului 1848. întrebările retorice, antitezele, apostrofele şi alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeaşi vreme. Sub pan; iui Heliade-Rădulescu am întîmpinat accente care anunţ cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele ***Cîntârei F mâniei,*** al cărui titlu nu va ***Si*** apărut fără nici o referinţa la ***Cîntarea cîntârilor*** a regelui David. Infiltraţia biblică este uşor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quînet, de unde ea se va fi propagat şi în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mîinile omului reprezentativ al generaţiei sale, apostol şi profet al neamului său, pe care îl căinează sau pe care încearcă sa-l trezească la viaţă cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului-sau temperament, dar poate nu cu totul în afara de înriurirea izvoarelor biblice, apare în *Cîntarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă mi o înthripinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde, alături de oratorul public şi de profet, pe un om de texte, pe un şoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieţii lui în traducerea, compulsarea şi comentarea marilor autori vechi şi moderni, în care o sensibilitate aspirînd către sublim, cum este a lui, găseşte adevărata societate vrednica de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman^de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar şi umanist romantic cum.secolul produsese atîţia: în operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o raza din viaţa larga a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigînd pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cît despre Băkescu, istoricul cu închipuirea atît de avîntată cînd este vorba să-si reprezinte amănuntele unei învălmăşeli războinice, mărturiseşte, cînd ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fanteziei, o exactitate Seaca a simţului de observaţie, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aici înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a' Neajlovuluî, unde trupele lui Mihai s-au întâlnit cu ale lui Sinan, este mâi mult a unui topograf decît a unui poet: „Drumul care mergi* de Ia Giurgiu spre Bucureşti, scrie Bălcescu trece printr-o cîmpie şeasă ţâ <fcschisă, afară numai dintr-un loc, două postii departe de acesta capitală, unde el se afla strîns şi închis de nişte dealuri pădufoase. Intre aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de cfîng, pe care gîrla Neajlovutui o îneacă şi pîraiele. ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi şi de mocirla" *(Istoria* etc.; p. 94). Altă data natura este mai mult comentata decît privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai-voda Viteazul:* „Pe culmea cea mai înaltă a munţilor Carpaţi, se întMde o ţară mîndră şi bînecuvîntată între toate ţările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreţ şi întins palat, cap d^operă de arhitectura, unde sînt adunate şi aşezate cu mândrie toate frumuseţile naturale ce împodobesc celelalte ţinuturi ale Europei, pe care ea ni ie aduce anunţe. Un brîu de munţi ocoleşte, precum zidul o cetate, toată aceasta ţară şi dintr-însul, icî-colea, se desfac

întinzîndu-se pînă în centrul ei ca nişte valuri proptitoare_ mai multe şiruri de dealuri, toate înalte şi frumoase, mărețe piedestal urî înverzite, care varsă urnele lor de zăpada peste vai şi peste lunci. Mai presuşLde acel brâu muntos se înalță doua piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriaşi stau la. ambele capete ale țarii, catând unul în fața altuia*. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăipînitor, umbresc culmea acelor munți. Şi^ nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miază-noapte, dai, ca la porțile Romei, peste câmpii arse si văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte si miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta şi armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii şi fagii trufaşi înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grîu şi porumb,, din care nu se mai vede calul *şi* călărețul." Frumosul pasaj,, desfăşurat în largi şîraărețe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii şi hiperbole, nu cuprinde nici^un moment în care natura < să ne aparS ^ca o impresie naiva şi directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbeşte mai mult sentimentul scriitorului. între natura şi expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaşte în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operl de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul şi sudul laolaltă, aşa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar, ca tot ce a ieşit din pana Iui Bălcescu, şi această descriere, plina de elan şi cu trăsături de stilizare monumentală, respira în Snălțătparea atmosferă morală a scrierilor luL

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natura,, resimțită de o inimă naivă şi nu de un spirit învățat, trezeşte cîntecul său, desprins parcă de pe harfa lui David : „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile şi dumbrăvile spânzurate de coastele dealurilor, limpede şi senin ceriul tau. Munții se înalță trufaşi în văzduh ; râurile, ca brîie pestrițe^ ocolesc cîmpurile ; nopțile tale îneîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e aşa de amar, mîndra,mea țară ?..." *(op. cit.,* p. 204). Pe'sajele lui Russo nu sînt, cu toate acestea, cel puțin în acesta parte a operei lui, evocări concrete şi pitoreşti. întocmai ca în cântecele psalmistului* dar fără forța obişnuită acestuia, epitetul său este general

şi ornant, nu particular şi sensibil; dealurile sînt „verzi", munții „trufaşi", nopțile „încântă auzul", abia dacă soarele străluceşte „ca un fecior tânăr" *(op. cit.,* p. 206). *Cîntarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decât a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decât prin imaginile pe caTe le găseşte spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantezii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă la *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată şi exacta, comparația neaşteptata, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe ariți din „imagiştii° contemporani.

lata, de pildă, un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-1 mină pe scriitor către acele tărâmuri ? „Vîntul primaverei a bătut; peste dealuri, peste vai, peste ani, dorul leagănului ma agiunge; spre codru mi se întorc ochii, şi zăresc umbra parului copilăriei mele, care îşi întinde ramurile ca nişte brațe şi £$i scutură florile pe inima mea ca o ploîța răcoroasă" *(op. cit.,p.* 159). Pentru a obține imaginea cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploîța răcoroasă" asociază peisajului senzația capabilă să insinueze un fior şi să introducă viața în descriere. Față de părerea tradiționala, moştenită din antichitate, ca numai văzul şi auzul sînt simțurile cu adevărat artistice, acele care procura materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintâi, un Jean-Marie Guyau mai târziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil şi termic, a mirosului şi gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut .sprijini prin exemplul său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altădată: „Dar serile satului meu, când luna se rădica asupra părului, şi cumpăna fântânei se părea un cocostârc cu pliscul întins... Ce zări senine![1] într-amurgul se apropia cârdurile aducând miloasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu ciobanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhurilor se împrăştia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure" *(op. cit.,* p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, cînd Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei

[1] Coreei: „stări senine" (ed. Geo Şerban, 1959, p. 114) (n. G. $.).

nopţi de vară, amintirea trecutului cade peste ei şi-i **cople**şeşte cu parfumul florilor din preajmă : *„La tendresse des ane ten s jours leur revenait au **coeur,** abondante et silencieuse c&mme la riviere qui* ***couLut. avec autant de mollese qu'en*** *apportait le parfum* ***de seringa*..."***;

Delicata organizaţie nervoasa a Iui Russo, în care nu este simţ sa nu vibreze, ne aduce în faţa imaginea unui om viu **şi** sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginaţia scriitorului va profita de fineţea simţurilor sale. Iată întâmplarea Mariuchii, fetiţa de şaisprezece ani, a cărei cămaşă de omăt avea „altiţioare subţiri ca o creasta de rindunică". După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea aşteaptă un an, doi, trei, pînă cînd „clăti din cap ca o frunzuliţă vîntuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, şi adormi pentru totdeauna !..." *(Scrieri, p.* 161—162). Nopţile petrecute la câmp îndreptau privirile copalului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarţe şi dft^lakere, şi sîngele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart*. Imagine misterioasă si înspăimântătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabila insă a adinei sentimentul acestei nopţi străbătută de mari nelinişti: „Auzeam picătura sîngelui". Qt de fericite se scurgeau vieţile oamenilor de altădată! «Viaţa părinţilor noştri a trecut lina ca un rîu ce cură prin livezi şi grădini şi se pierde fără vuiet în Şiret" *(Cug&târi,* 1855, în *Scrieri** p. 50£ Cît despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări si plimbări pe luna, desfăşurate în cadrul mizeriei' şi umilinţei populare, scriitorul găseşte comparaţia care exprimă în puţine cuvinte cinica rînduială a vremii : „S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătura veselă de oameni din toată lumea, cîntînd şi minând pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lîngă nişte maluri ciumate" *(op. cit.,* **pi** 177). Cînd citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretam că glasul lor a fost atît de mult acoperit, pentru urechile posterităţii, de harfele **şî** citerele psalmistului, vuind în versetele *Cîntării României.*

Russo ni se dovedeşte totuşi în această **opsra** mai renumita a lui posesorul unui „simţ muzical", pe care în acelaşi fel şi cu aceleaşi caracteristice, proza **Tomânească nu**-I **mani**festase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stu-

ioasa lor arborescentă de propoziţii, nu sînt lipsite de o armonie maiestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmăreşte ritmul exterior şi numărul în perioade bine echilibrate si închegate. Desenul grafic şi melodic al frazei luî Russo este de-a dreptul estompat. Sfârşitul puternic accentuat al frazelor, acele *„chutesde pbrases"* pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary,* se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărât detaliile scrierii, nu-l preocupa pe Russo nicidecum. Mulţimea punctelor de suspensie introduse între „coordonate^ sau subordonate, dovedeşte că propoziţia, ca unitate gramaticală şi logică, se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferenţiat^ al muzicalităţii interioare: „Şi subt cortul pribegiei, bătrânii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe., mai departe... unde soarele se vede aşa de frumos... unde cîrnpule

[illegible]

reau ân leagăn... femeile cântau patria depărtată şi durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Şi tu erai mândră atunci» o, ţară nemîngîiată !" *(op. cit.,* p. 216—*217)* Mulţimea conjuncţiei „şi" în *Cîntarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulaţia logică si oarecum spaţială a propoziţiilor şi să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „şi" biblic, procedeu magic şi incantatoriu. Pârvan, care-I va relua cu abundenţă, îl va face să alterneze cu adversativul „ci", al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare şi dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcţie imitativă. Astfel, când e yorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propoziţiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuţeală provenind din însăşi scurtimea lor : „Se vede amestecul unei bătălii! Cei ce au năvălit sânt îmbrăcaţi în fier... săgeata alunecă pe pavăza, şi paloşul cu doua ascuţişe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotriva... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... ţara slobodă a pierit!... Staţi... izbinda-i în mina Domnului..." *(op. cit.,* p. 207). Alteori, scriitorul muzician foloseşte o adevărată alternativă de tempo, ca după un „adagio" grav, un vioi „allegro". Iată evocarea

unor timpuri de tristețe : „Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomește la bunul altuia, și sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge. Grea e strâmbată tea... și răsplata ei cumplită este!..." Dar tempo se schimbă deodată, și în locul acordurilor sumbre și lente ne întîmpina seninele accente ale bunei amintiri : „Și era viața dulce și pacinka... Sub aripele slobozeniei, legea înflorea... Toți fiii țării trăiau în bine, căci unirea și dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman ; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul sau și era moștean în țara sa..." Dar tempo se transformă încă o data: „Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întuneca... Păirântul se cutremură... în patru unghiuri a lumii se văd înălțîndu-se stâlpi de flacăra învăluită în nori de fum" *(op. cit.,* 211—213). Efectul urmărit este evident, dar și procedeul care îl obține.

Odată cu scriitorii analizați mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei^Vomânesri. Cîstigurile particulare ale acestei trinități de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă viteodata în întregime. într-o intenție din ce în ce mai subliniata, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viața, să evoce omul și natura, să miște prin povestirea unor întîmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puțin însă să corivingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai noua, dar, în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a cîștigat trainic pînă acum va putea să subziste, încadrîndu-se însă într-o nouă constelație artistică.

1 C NEGRUZZI

în timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Hetiade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atîtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebita, destinată unei lungi descendențe. Pe cînd retorica scriitorilor analizați pînă acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestîntenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai tjrziu.

în rîndul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpân pe acea disciplină interioară care îl împiedica să se destainuiasca prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentarul său ironic. Trăind în afară moi mult decît în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinerețelor* (1857), un loc al reveriei solitare șl al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeții lirici ai vremii, înapoindu-se in trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre „bogate finețe și mănoase semănături", despre o „răcoroasa pajiște" și despre „agerul" pîrîu, despre „trîndava" apa a Moldovei etc. Ba chiar, în acel *Primblare,* din seria *Negru pe alb,* citata mai des pentru a ilustra darul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei,

cînd nu este redusă la micşorătoare dimensiuni umane, graţie ironiei amabile a autorului. Iată-1 în faţa veselei vai a Cracăului. Contemplatorul recunoaşte în priveliştea ce i se înfăţişează un motiv artistic vrednic de penelul unui pictor: „Artistul ar zugrăvi *con amote* acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, şi acest întreit şir de munţi ce se întind în amfiteatru *pe orizon..." Am întâlnit şi sub pana Iui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrăţişând cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămîne un suflet fervent, încremenit de măreţia tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfârşitul pasajului citat o comparaţie care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munţii văzuţi din valea Cracăului î. se par scriitorului nostru „tufoşi si creţi ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea" *(Păcatele tinereţelor,* ed. V. Ghiacioiu, p. 365—3$6). Altă dată, apa Atoldovei ne este înfăţişată „ca o cochetă, (ce) după ce face '.njulte cotituri, în sfârşit, lîngă Roman, vine de s-aruncă în braţele Şiretului, amorezului ei" *(ibid,,* p. 360). în aceeaşi bucată, cântecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeaşi atitudine, în care ironia se amestecă cu amintirile artei *i* „Aid, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cânta amorul şi gloria, nu în zgomotul oraşelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, ân alee trase cu sfoara, sloboade nişte sonuri tînjitoare şi regulate ca muzica din *Califul din Bagdad" (ibid,,* p. 369). Punînd între privirile sale şi realitate valul culturii, Negruzzi regăseşte ceea ce în retoricele clasice se numea „comparaţia nobilă", adică aceea menită^ sa confere şi aspectelor actuale şi prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceaţa serii lăsîndu-se peste Iaşii priviţi de pe înălţimea Cetăţuii: „Luat-ai seama atunci la o ceaţă ce vine şi se întinde ca un giulgiu mortuar peste vârful turnurilor şi al clopotniţelor, ceaţa grea ca somnul trădătorului şî rece ca mâna soartei; care uneori ca un zmeu se încolăceşte împregiurul oraşului, sau ca un Briareu îşi întinde braţele îh toate părţile, însemnând feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop ? Nu ţi-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei oraşului şi a ţării, şi, pătruns

de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul şchiop şi, de se poate, sa-1 întovărăşeşti de la palatul bogatului ce se vîrcoleşte ân patul său, pînă la coliba seracului ce doarme pe aşternutul sau de paie ? O ! negreşit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi şi poate, ca şi Ibna, ţi-ai fi sfîşiat haina strigând vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghi, unde să te ajungă intriga şi calomnia, şi ai fi plîns precum un filozof, pe ruinele Palmarei, gândind la trecuta mărime a strămoşilor, la ale lor fapte mari, de care nu sîntem vrednici, noi, pigmei degeneraţi, ce n-am fost creaţi după măsura lor !..." *(bid.,* p. 483—485). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri înceţoşate, câte amintiri literare sînt folosite: Briareu, eroul mitic, dracul şchiop Asmodeu, din povestirea luî Le Sage, profetul biblic Iona şi ruinele Palmirei ! Ne întrebăm dacă p'rintr-un văl atît de des de reminiscenţe natura însăşi se mai poate vedea. Russo dispunea de senzaţii cu mult mai fragede şi mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o concepţie în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejduluî, cu cele şapte verbe ale sale în poziţii apropiate şi cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită : „Cînd Carpaţu se mînie pe petreni şi le trimit nori ca sa-şi verse ploaie peste tîVgul lor, Huejdul acesta lin şi tignit, riuleţul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, şi furios sparge, trage, îneacă, şi după ce îşi răzbună de cei ce nu-1 băgau ân seamă, merge, spumegând de se pierde în alte ape, agerul pîrîu !" *(op. cit.,* p. 366—367).

Mai directă, mai puţin blocată de amintiri literare, aglomerate după procedeul amplificaţiei retorice, este descrierea omului în opera lui Negruzzi. Mai întâi a omului fizic. Toata lumea îşi aminteşte de portretul lui Daniil Scavinschi, cu statura lui „mai mică decât mica", ale cărui impunătoare mustăţi „ar fi fost de falâ celui întâi husar ungur". Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecinţa a picturii caracterului său de veleitar literar şi hipocondriac, amestec grotesc şi înduioşător pe care nimeni nu-I mai poate uita şi căruia fantezia noastră îi acordă şi o realitate văzută, după atâtea particularităţi ale constituţiei lui morale. Mai bogată în trasaturi observate direct este figura boierului „ţinutaş" în *Fiziologia provincialului:* „Provînţialul umbla încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; poartă

arnăut în coada droştii, înarmat cu un ciubuc încălăfat şi lulea ferecata cu argint: şuba de urs, arnăutul şi ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ţinutaş; fără ele nu se vede nicăieri. Figura Jui este lesne de cunoscut ; cele mai adese este groir şi gras, are faţă înflorită, favoriţi tufoşi şi musteţi răsucite, dar, pre lingă aceste fireşti podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a raspîndit asupra-i şi un *nu ştiu ce* care vorbeşte mai tare ochilor ispitiţi decît orice altă" *(op. cit.,* p. 432—433). Vrednică a fi amintita este şi descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „avea un nas cu totul antiroman, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cîrligat, încît semăna mai mult a proboscidă decît a nas*. Cînd îşi punea ochelarii, scriitorul îşi aduce aminte că avea impresia a privi un «turc călare pe un armăsar roib" *(ibid.,* p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se opreşte în faţa fizionomiei stabile, ci trage ân cercul ei si redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învăţat româneşte,* unde mamele, asistând* ţa examenele băieţilor lor şi entuziasmate de neaşteptata ştiinţă a acestora, sînt descrise suspinând, „sub bonetele înhorbotate, Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor, odată frumoşi poate, dar acum stinşi şi împrejuriţi de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurindu-se pe Mngă zârciturile nasului, ca pe nişte uluce fireşti, ajungeau sub buza dedesubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă" *(ibid., p.* 181£.

Este în egală măsura Negruzzi şi pictor ai omului moral ? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigînd complicatele mecanisme ale pasiunilor omeneşti. Cînd consideră pe om m realitatea lui internă, el afla de obicei fiinţa socială, produsul şi exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iaşi şi pe boierul din Iaşîân provincie, pe ţărani şi pe descendenţii lor dezrădăcinaţi, pe proprietari şi pe chiriaşi etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-1 înfăţişează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întâmplările care îi implică, din chipul lor de a se mişca, învestmînta şi vorbi. Când provincialul ajunge în Iaşi, viaţa capitalei îl obligă Ia o modificare a deprinderilor, de care ia cunoştinţă odată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-1 deci „pe acest flăcău tomnatic, îmbrăcat cu un frac fără mâniei, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate încheieturile cu cretă" *(ibid.,* p. 434). Copilul de ţăran încredinţat boierului de la oraş devine îndată un ins „c-o livrea frumoasă, c-o jiletca roşie cu şireturi de fir, cu nişte pantaloni galbeni şi c-un frac nu jtîu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpânului, ca sa se cunoască ca-i al lui, cum se cunosc boii din cireada şi caii din herghelie de pre bourul lor* *(ibid.,* p. 533—534). Lumînărică, cerşetorul a cărui cucernicie, caritate şi simplitate sînt egale cu deplina Iui sărăcie, îşi zugrăveşte singur felul, răspunzând acelora care îl întreabă de unde este: „Nu ştiu, răspundea ; ştiu numai că mama când m-a luat mi-a zis: «Niţă, dragul meu! să cumperi *luminărele* şi să le împărţi pe la *bisericele».* Atâta ştiu, atîta fac" *(ibid.,* p. 461). Lacomul fanariot care dăruieşte o vornicie pentru o plăcintă „era un mare mâncău... Caimac, gugoaşe, alivenci, iaurt, săraiIh, baclavale, plăcinte, învîrtite s.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. în toată dimineaţa — pînă a nu face divan — trata cu becerii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă" *(ibid.,* p. 512). „Am petrecut multă vreme la ţară, am trăit şi mai mult în mijlocul oraşelor. Aici, pre cum şi acolo, am văzut de aproape oamenii ş^ lucrurile", scrie odată C. Negruzzi. Cuprinsul experienţij sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfăţişărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Graţie acestui dar devjne Negruzzi, în *Alexandru Lăpuşneanul,* primul scriitor epic de seama al literaturii noastre.

Ceea ce izbuteşte în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanul* este desăvârşita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricât va fi el, în celelalte scrieri, om al experienţei sale, bucuros să dea seama despre lucrurile şi oamenii pe care i-a văzut şi despre întâmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic sublimată de comentam! omului spiritual şi amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile şi scrisorile sale este aceea a tovărăşiei cu un om pe care buna-creştere şi discreţia naturală» împiedicându4 să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-1 împiedică să ne. ofere cel puţin rodul plăcut al inteligenţei sale care observă şi judecă, precum şi al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frâu liber pate-

tismului. Cînd coboară în catacomba Mîaăstirii Neamțu, mărturiseşte a fi fost cuprins de un „sfânt fior... şi de n-aş fi fost pregătit pentru o asemenea priveliște sau de eram singur, aş fi căzut în genunchi, umUindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți" *(ibi4-,* P- ⁴¹¹) - Mărturisire cum nu se poate mai interesanta. Controlul de sine al omului de societate îl •abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „aste capete aşezate cu simetrie pe poliți, aste oase puse cu regula în dulapuri, m-au mâhnit şi m-au supărat". Caci mi este oare preferabilă „liniştea mormântului... decfe asta regula, unde tidvele noastre figurează ca şipurile în magazinul^unui spițer?" *(ibid.,* p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stapinit şi plin de gust îl face să introducă o nou de umor, acolo unde ațâți clin contemporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofeze moartea sau să se tânguiască amarnic la gindul vremelniciei noastră

în *Alexandru lăpuşneanul* lipseşte insa şi acest comentai-, mai discret pentru ca este al inteligenței şi nu al sentimentului. Faptele povestite şi nu povestitorul faptelor apar ân primul plan, încît dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decît nuvela *Alexandru Lăpuşneanul,* nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului şi naturalismului. „Scriitorii cei mai' mari, un Homer, un Shakespeare, sînt aceia .despre care posteritatea crede că n-au existat", scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este^ inutilă cînd citim pe *Alexandru Lăpuşneanul.* Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă şi nu o amintire. Este indiferent a şti dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fî putut lucra cu succes dedrt întâmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic şi moral. Cine vrea să-şi explice, aşadar, cum a apărut *Alexandru Lăpuşneanul,* trebuie să-si spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii si evenimentele şi virtutea de a-şi stăpâni afectele, despre care sta mărturie întreaga-i operă.

In *Alexandru Lăpuşneanul,* Negruzzi pune oamenii sa vorbească şi să se mişte, povesteşte unele evenimente, descrie câteva tablouri şi formulează, din cînd în când, dar în termeni succinți şi cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personajelor sale şi a situațiilor în care se găsesc Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul compoziției, încît aproape două treimi din numărul eî de pagini sînt ocupate de convorbirea personajelor. Povestirea nu intervine decît pentru a înfățişa evenimentele care prepară şi explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez, spunea odată că romanul şi nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adânci şi extinde acele elemente ale invenției care într-o drama sînt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afara de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufleteşti ale personajelor, aşa cum ele nu pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Daca lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor şi nuvelelor moderne, el nu este deloc adevărat pentru *Alexandru Lăpuşneanul.* Cuprinsul spațiilor interstipale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea şi dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpuşneanul,* după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, ân care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfăşurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noştri, decît cu rolul şi aproape cu dimensiunile pe care Ie au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci cînd revenim de Ia narațiunile scriitorului ta scenele dialogate, avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistica redusă pe planul viu al creației.

Sînt în nuvela Iui Negruzzi şi câteva tablouri, câteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar şi aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem": „Inchipuiască-şi cineva, ne invită Negruzzi, într-o sală de cinci s^njeni lungă si de patru lată, o sută şi mai mulți oameni ucigaşi şi hotărâți spre ucidere, călăi şi osîndiți, luptându-se unii cu furia deznădejdea şi alții cu aprinderea beției. Boierii, neavSnd nici o grija, surprinşi mişeleşte pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei

mai bătrîni mureau făcîndu-şi cruce; mulţi însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se făceau arme în mina lor; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gîtui ucigaşilor si, nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau pînă îi înăbuşeau. Daca vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa" *(ibid.,* p. 313). ffăcînd apel la puterea noastră de a imagina („închipuiasca-si cineva..."), autorul nu lasă nici o îndoială asupra intenţiei sale de a prezenta şi nu de a povesti. $i pentru a-şi susţine aceasta intenţie, întregul pasaj este menţinut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mişcarea a fosl adeseori pusă în lumină.[1] Graţie acestui timp totul pare a se desfăşura înaintea ochilor noştri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleştează şi sugrumă pe torţionari. Pmă şi moartea, care survine totuşi ca o întâmplare instantanee, e înfăţişată ca o acţiune durativă: „Cei mai bătrâni *mureau* făcîn&u-^si cruce". Prezentînd totul în mişcare, totul este văzut. Tafelourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obţină scenele dramatice. Se poate, în adevăr, spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor şi nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

RăVr^n judecăţile de valoare ale autorului, prin care sentimentul şi punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atâta grija de obiectivitate. Dar = judecăţile de valoare caracterizând eroii şi evenimentele nu sînt cu totul excluse de stilul realismului impersonal'. K. Groos a arătat odată ca Flaubert însuşi, teoreticianul şi apostolul impersonalităţii artistice, da un oarecare loc caracterizărilor sufleteşti ale personajelor, prin judecăţi de valoare apropiate.[2] Caracterizările nu compromit deci puritatea obiectivitătii realiste, ci numai numărul, întinderea şi felul lor de a putea-o face. Numai mulţimea, dezvoltarea şi parţialitatea judecaţilor de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde aşteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele cîteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpuşneanul* sînt cu totul rare şi scurte, ca de pildă atunci când ni se vorbeşte despre „urîtul caracter" al domnului, despre „deşănţata-i cuvîntare", despre răspunsul iui „oţerit", despre surprinderea „mişelească" a boierilor, despre „turbarea" şi „mânia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sînt atît de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situaţiilor prezente, încît însuşirea lor de judecăţi de valoare apToape că nu mai este perceputa de cititorul care le admite ca pe nişte aprecieri constrângătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăşi şi nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puţin de dreptul lui de a ţine judecată, de a veşteji sau lăuda şi chiar numai de a manifesta isteţime şi pătrundere psihologică, altfel decît prin intuiţia directă a chipului în care oamenii se mişcă şi vorbesc.

[1] Vd., în ***Anexe,*** studiul rMpectiv. [In ediţia de faţă, vd. velu-al IV-ka (n. edJJ

[2] K. Cross, ***Flaoberti Novelîe .Vn coeur simple*,. în Zeitscbrift filr Aesthetik und âllg. Kunstvtissemcbaft,*** XVIII,. 1924, I, p. **21,** irnde se citează mai mnlte excepţii la ceea ce alcatuie-şte metoda generală a hri Flaubert.

2 N. FILIMON

S-o spunem din capul locului: Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decît Costache Negruzzi. Sobrietatea si discreția lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situație printr-o singura trăsătura şi aptitudinea de a-şi comprima sentimentele pentru a lăsa sa vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sînt atitudini şi mijloace artistice pe care nu putem spune că Filîmon nu le cunoaşte, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „Ciocoiul este totdeauna şi în orice țară, scrie el, un om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce şi-a ajuns ținta aspirați uni **lot** sale" *(Ciocoii vechi si noi,* ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori, aceste revărsări polemice ei le adresează chiar personajelor sale : „Unul din cei mai mari desfrânați şi risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc ; el fura ca un tâlhar de codru şi cheltuia ca un nebun" *(ibid.,* p. 121). Dinu Păturica este arătat ca un „şarpe veninos", instruit în „ipocrizie şi intrigă", plin de „linguşiri" dar şi de „fineţe", un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate" şi „laşitate", capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru"... Este curios că Filimon nu şi-a spus niciodată că erupția prea violenta a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în

realitatea tablourilor pe care le înfățişează. Satira lui este prea încărcată şi nestăpînită, încît cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personaje care, lipsite cu desăvârşire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este, în adevăr, Dinu Păturică, eroul, romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mârşăviilor sub care îl copleşeşte creatorul lui, cel puțin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate ? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1]. Verva polemică a lui Filimon îl opreşte însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atîta de cîştigat.

Deprinderi jurnalistice ne întîmpină ori de cîte ori autorul *Ciocoilor vechi fi noi* interceptează narațiunea sa prin considerații generale : „Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deşi se introdusese în țară la noi de către fanarioți, cu scop de a ne face să piepdem simplitatea şi viața cea aspra, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins" *(ibid.,* p. 175). Autorul nu se opreşte dealtfel aci şi, hotărîndu-se la reflecții de felul acestora, nu face o excepție singulara. întreaga lui narațiune este mereu întreruptă de considerații asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărît al operei, pe jumătate roman si pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, ca, pitolele consacrate muzicii şi coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

Analiza distinge în *Ciocoii vechi şi noi* doua temperamente stilistice, a căror fuziune completă n-a reuşit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască şi să ne informeze. Celălalt se mulțurreşte să povestească, să pună oameni în scenă şi sa>evoce lucruri şi gesturi văzute, aducând contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventării de lucruri folosite altădată şi de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice,* voi. III, ed. 1920, p. 42.

ne este descris „îmbrăcat cu un *anteriu de şamalgea* rupt în spate, cu *caravani* de pînză de casă văpsiţi cafeniu, încins cu o bucata de pînză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în nişte *iminei* de saftian, cari fuseseră odată roşii dar tfşi pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu nişte călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de şal, a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cîrpit şi purtând ca veşmânt de căpetenie o *fermenea de pambriu* ca paiul griului, căptuşită cu *bosagiu* roşu..." *(ibid.,* p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuşti, se ivesc şi sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci, de pildă, cînd descrie pe tînărul din nuvela *Zoe:* „El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un şal roş cu flori, din^ care o poală i se slobozea pe coapsa stingă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănuit cu samur, purta una din acele scurte caţaveici numite *termenele,* broderia căreia cu fh\şi terţei îi acoperea tot pieptul, în cap avea un şlic de o circonferinţă cel puţin de şapte palme" *(Păcatele tinereţelor,* p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povesteşte întîmplări din 1827 şî pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuinţează nici un cuvîrit pe care epoca să nu-1 fî cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre limba uneia şi a celeilalte este esenţială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunînd *Ciocoii* în 1863,[1] întrebuinţează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenţia de a obţine culoare istorică, dar şi dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica; dar în şirul *Scrisorilor* sale către V. Aleosandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

în lupta dintre vechea manieră retorică şi noua îndrumare realistă, poziţia lui Filimon rămîne destul de nehotărîtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul

[1] Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, cînd apăruse în *Revista română* a lui Odobescu (n. G. Ş.).

dintre primii scriitori realişti, lucrul nu este posibil decît în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. în măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorica a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei româneşti. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbeşte puternic, şi cititorul nu este totdeauna mulţumit a-l recunoaşte. în mijlocul povestirii, iată-1 întrerupîndu-se pentru a ne ţine un discurs asupra femeilor şi a iubirii: „Natura a făcut din inima femeii o carte scrisa cu litere cabalistice, pe care înamoraţii, în vanitatea şi egoismul lor, cred că o citesc şi o înţeleg ; în realitate însă sunt foarte puţini aceia care pot zice cu drept cuvânt că au descifrat acele ieroglife de la cari atirnă mai adesea fericirea şi nenorocirea oamenilor; şi aceşti favoriţi ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili şi avuţi, nici cei frumoşi sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră" *(ibid.,* p. 40). Uneori personajul îşi vorbeşte sieşi, dar nu în şoaptele conştiinţei intime, ci cu toate trâmbiţele retoricei, cu enumeraţii, antiteze, întrebări şi amplificări: „Această criză morală ţinu cîteva momente, iar după aceea fizionomia ciocoiului se lumină şi, cu liniştea ce-i redase încrederea în sine şi în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «lată-mă, în sfârşit, la ţinta dorinţelor mele 1 Am în mâini pe ţiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrşit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de atâta timp. Ce fericire, ce nepreţuită fericire!... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porţile raiului... Şi de ce nu?... Eva a ^oos pe Adam din rai, ca sa dea prilej altei femei a i-1 deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărţile, sa se bată zece ani de-a rîndul. Favoritele din harem ţin în mina soarta împărăţiei turceşti; chiar aici, la noi, vedem pe domniţă întorcând curtea şi ţara întreagă după plăcerea ei şi, dacă ea a făcut pe stăpânul meu din ciohodar, postelnic mare şi cămăraş, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit ?...»* *(op. cit.,* p. 51). în sfârşit, cînd expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare şi mînie, apostrofa retorică nu întîrzie să apară, cu vădite tendinţe de a preveni şi moraliza : „O, juni! dacă aţi şti voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-aţi fi mai scumpi în risipirea iluziunilor

juneței voastre ! Voi nu știți cu ce moneda vă plătește femeia care a primit să-i sacrificați anii voștri cei mai frumoși, timpul, averea și chiar onoarea voastră. Voi nu știți..." etc. *(ibid.,* g. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină și jumătate, pina cînd autorul își adresează singur invitația mișcătoare : „Dar să venim la subiect". ,

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuințate cu multă preferință de Filimon este comparația nobilă, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism. Mulțumită comparației nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase: „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele servicii ce făcea odinioară. Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic" *(ibid.,* p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mișcare a ușuraticei sale iubite, o pune deci „sub supravegherea unui Argus". Kir Costea Chiorul era pe lîngă toți feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată". Kera Duduca observă frumusețea lui Dinu Păturica, adevărat „Ganyrned care ar fi putut ațâța gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer". Uneori o singură comparație nu i se pare suficienta lui Filimon și, punând Ia contribuție atunci mitologia, istoria și geografia, obține o acumulare de comparații care merg atît de puțin împreună : „A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrânat ca Don Juan, și a fi ridicat Ia această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrânată decât Frine și decît Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei" *(ibid.,* p. 18). A te găsi în același timp în compania Iui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrci și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul luî Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprima personajele sale și autorul însuși: particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuințate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturica îi sugerează scriitorului observația : „Picătura găurește piatra". Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde: „Paza bună trece

primejdia cea rea". Bătrânul Păturică îi scrie fiului trimis sa se procopsească : „Cum îți vei așterne așa vei dormi, auzitu-m-ai ?" Un binevoitor sfătuiește pe Păturică: „Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos". Inima bărbatului îndrăgostit arde ca „peștele pe cărbuni". Amanții imprudenți să ia aminte: «Răul prin rău se pierde!" Păturică dorește să obțină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorințelor comune, „el voia să prinză șarpele cu mâna altuia" etc, etc. Astfel, când nu folosește considerațiile generale, romanul lui Filimon întrebuințează zicerile tipice, fara să manifeste totuși în folosirea lor asociația neașteptată, verva pitorească și jovială a lui Creanga.

Sînt însă, în *Ciocoii vechi si noi,* câteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci: „Orele nopții erau înaintate ; pe cer se aflau o mulțime de nori mici, cari, împinși de vânt, aci acopereau luna și făceau să cadă pe fața pămîntului un ântuneric adînc, aci iarăși se despărțeau și formau o mulțime de grupe cari, luminate de palida lumină a luneî, prezintau privirii o panoramă fantastică și răpitoare" *(ibid.,* p. 34). Tabloul are viață și mișcare, și adjectivele care îl încheie, deși nu au o valoare descriptivă^ subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deși epitetul rămâne mereu general și comparația nobilă introduce^ accentul convenției, amănuntul în care culminează acordă viață și sentiment descrierii: „Era una din acele nopți de vară în care natura întreaga își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei; bolta cerului era de un albastru încântător; stelele, presărate pe spațiul ei nemărginit, de astă dată erau pline de o lumină magică; . luna, a cărei palidă și dulce fața umple de dor și de ardoare inimile simțitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei și, nemaiputînd din acel Ioc sfânt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endyrriion, amantul ei din vremile păgâne, ea părea a privi cu o nesățioasă bucurie la ațâți înamorați ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vântului de primăvară erau atât de line încît abia frunzele plopului se clătinau alene" *(ibid.,* p. 65—66). Descrierea naturii va avea desigur sa facă progrese în proza românească, prin tot ceea

ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici si realismul artistic de mai tîrziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor şi moravurilor lor, simţim ga- zugrăvirea naturii se însoţeşte cu o undă de adevăr şi de sensibilitate.

In pictura omului, va precumpăni portretul mpral, întregit din termeni abstracţi, printre oare abia comparaţia nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fanteziei literare. Iată portretul Kerei Duduca: „Această Venera orientală, ieşită din rămăşiţele spulberate ale populaţiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoaşa sa zeiască ieşise din spumele -vânturate ale mării, avea o frumuseţe perfectă, o inteligenţă vie şi un spirit fin şi iscusit. Viaţa cea plină de răsfăţări părinteşti, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale şi lipsa de educaţie făcuse să se dezvelească într-ânsa o mulţime de dorinţi nepotrivite cu poziţiunea ei socială.- Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viaţa zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără înttrziere a celor mai mici şi extravagante capriţii" *(ibid»* p. 38). Termenii „portret moral, stare morală" revin mereu sub pana lui Filimon, care ştia bine ce pictează. Şi, în căutarea trăsăturii morale, el găseşte uneori, în lumina de fulger a unei neaşteptate hiperbole, oîte un accent cu adevărat energic şi adine caracterizam, ca atunci cînd, ocupindu-se de societatea adunată să petreacă in casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarna, face frumoasa observaţie: „Era de ajuns pentru dînşii să ştie că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele şapte păcate de moarte, şi aceasta îi făcea să treacă prin ger şi zăpadă" *(ibid.,* p. 122).

Oricâtă preferinţă ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală şi în deprinderile lui, Filimon zăreşte din cînd în cînd şi chipul Tui fizic. Astfel, Niculăiţă, vătaful de curte al Armaşului, este, pentru scriitorul nostru, „un omuleţ cu statura scurta şi groasă, cu faţa rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereţi, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit şi cu gura larga, armată cu nişte dinţi mici stricaţi"... *(ibid»* p. 54). Unde însă pictorul omului fizic îşi arată măestria lui, este atunci când fixează gesturile şi atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocînd, de pildă, pe bătrînul boier „îndesându-şi caucul peste perii capului" său, pe acelaşi mare ban răspunzând salutului mulţimii „prinrx-un surâs dulce pumdu-şî mâna dreaptă Ia barbă şi la frunte", pe servitor .„înaintând către stăpânul său, cu mâinile puse pe piept şi cu ochii plecaţi către pământ", pe Dinu, care, pregătiridu-se să scrie o scrisoare, „işi scoase calimările de la brîu şi (aşezîndu-se) pe un scăunel, {îşi puse) piciorul drept peste cel stâng", pe ibovnica postelnicului, care, primind un răvaş, „sărută scrisoarea şi o bagă în sîn", pe lăutarii unui zaiafet cântând, „punîndu-şi capul pe umărul stâng" etc. In felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atat de tipic pentru vremea sa, notând costume, locuţiuni şi moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mişcă şi gesticulează, fixând o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

3 I. GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele luî Costache Negruzzi. Chiar ân nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în O *alergare de cai,* povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale şi din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-şi aminti şi de a fixa chipul oamenilor pe care î-a cunoscut şi al evenimentelor la care a luat parte. în ce-1 priveşte pe Filimon, deşi în *Ciocoii vechi şi noi* ni se povestesc întâmplări dinaintea naşterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact şi de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc, deopotrivă, resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi şi noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar,* penwu a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon Ie aduce din colindările sale prin Germania şi Italia. Primul realism românesc este, astfel, un realism memorialistic, înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-şi menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucereşte în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atît de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decît elementul neamestecat

al amintirii. în *Scrisorile* sale către V. Alee sanchi, Ion Ghica nu doreşte decât să-şi amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii: „Cât îmi place în orele mele de izolare, scrie el, să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptând cu abnegațiune şi curaj pentru redobândirea drepturilor țării şi pentru libertate!" *(Scrisori către V. Alecsandri,* 1879—1886, în *Scrieri,* voi. III, ed. Mînerva, p. 18.) Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămîne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr: „Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decât ceea ce a fost şi aşa cum a fost..." *(ibid.,* p. 61). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul ştie că trebuie sa ascuhe de legea memoriei, care nu produce adevărat decât atunci când produce fără constrângere: „Dacă voieşti să-ți scriu câteodată, nu-mi cere, te rog, şir La vorbă, căci nu sînt în stare a-mi restrânge suvenîrile^ şi a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot şi cum âmi vine" *(ibid.,* p. 237). Lăsîndu-se stăpânit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod şi alunecând asupra altuia, fără alt criteriu decât buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind ân urmă şi intercalind necontenit episoade neaşteptate, obține Ion Ghica, în şirul scrisorilor către V. Alecsandri, un document de o vivacitate unică.

Iată-1, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant, falansterianul de la Scaeni. Scrisoarea este datată de Ia Brighton în Anglia şi începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze şi a propriei sale indolențe de om plăpînd în mijlocul unui popor atît de activ. Neputînd lua parte la agitația sportivă din jur, se hotărăşte să aştearnă această scrisoare. „Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în *Convorbiri ?"* Agar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea sa se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva şi mai mult decât atît ? Nu cumva se găseşte în Situația bunului burghez Hiacynthe, de la teatrul Vaudeville din Paris, care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigaşul unei femei asasinate cu cincizeci şi trei de ani mai înainte ? O impresie asemănătoare a avut citind considerațiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atâtea alte crime presu-

puse, originile lui aristocratice. Dat sînt oare numele de seama si decorațiile atît de puțin pe gustul jurnaliştilor democrați ? întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind, nu se ştie cum, posesorul unui inel de alama cu inscripția > *„fe tiem ferme",* începe a se crede urmaşul lui Ştefan cel Mare, îşi botează copilul cu numele strămoşului ilustru şi nu se îmi desparte de medaKile pe care le putuse obține. Noroc că gazetarul cu pricina îl declara „om inteligent". Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stârnise interesul unor personalități ca Fourier sau Michel ChevaKer. Amintirea îl duce cu gândul în primăvara anului 1828, dând, după Convenția de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărăşit de mana ful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocata în treacăt. Curând însă Tache Ghici se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor şi bejenia se porneşte. în drum, pe ciad primeau veşti despre ocuparea Bucureştilor, observă pe cei doi frați Mehtupciu, paradind îh văzul femeilor pline de admirație. Unul era Bărbucrcă, un exemplar slab la minte, care sfârşeşte mai târziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theoddr, bunul şi înțeleptul Theodor Diamant, a cănii biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student Ia Munchen şi la Paris, prin activitatea sa în cercul saintsuwdnienilor şi foutieriştilor, pînă la organizația de la Scăeni, interzisă, curfnd de guvern, ?î pînă la timpuria lui moarte.

Ghîca se apropie astfel Fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă nici uneia din sugestiile cate' *l* se prezintă în drum, transforma detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. în şirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el ştie că nu trebuie să altereze în mei un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmăşit, dar plin de prospețime. în apele netncatuşate ale arniatirii, el găseşte chipuri de oameni şi întâmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat şi bine dispus, care, chiar dacă se opreşte din cînd în cînd pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținând predici umanității. Gluma nu-î repugna ; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvlnt de spirit, căci, notează Ghica : „aşa e făcut românul, râde de toate şi de toți, chiar de necazuri şi de nenorociri" *(ibid.,* p. 292).

Spontaneitatea memoriei şî imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Birzof, aşa de adânc ciupit de vărsat, fncît „în fiecare gropiță se putea ascunde cîte o boabă de mazăre", pe pazarnicul cu vârful nasului „ca a cireaşă vânătă", pe dascălul Chiosea, al cărui cântec spus cu pa, vu, ga, di, „îi ieşea pe nas cale de-o poşta". Iată chipul de groază al Uri Mavrogheni, evocat de Băltarețu, „sărind ca o maimuță pe armăsar, parca-1 văz, bata-I Dumnezeu! cu poturi scurți pînă la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără rnîneci şi legat la cap turceşte". Iată pe „prințîpul" Zamfir, parazit âl curții banului Dimitrie Ghica, purtând „frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roşie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă d-o palma doua colțuri ascuțite de guler scrobit". Tată pe Barbuctcă Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, „căci, în adevăr, modul cum îşi umfla părul şi favoriții îi da aparența unei gămălii de ac". 'Iată-1- pe loghiatatul Mitilineu „cu un ochi la făina şi cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, larga în fund de doua ori cît diametrul capului şi pusă pe o ureche*.

Cînd nu vede, scriitorul aude tot atât de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghîca, atunci „cînd izbuteşte a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai exista şi nu se mai vede cu ochii din cap, şi cînd face să se auză cu gândul cuvintele care sunau la urechi!" *(ibid.,* p. 288). Nici Negruzzi, nici Filimon nu-1 egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru îon Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaştem ideile personajelor sau de a ne prezenta o scenă în acțiune. Ceea ce îi preocupă, atunci când face sa vorbească pe vre* unul din eroii săi, este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică şi oarecum timbrul glasului sau. Neîncetat se opreşte Ghica cu caracterizările sale asupra felului

oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor „esche vu parle franse, munsiu". După franțuzite, ascultați pe franțuziți: „Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate ? se întreabă unul din franțuziți. *Imagines-toi, mon ami,* că sunt cțe doi a«i supleant de tribunal. *Cela tue le merite.* Să trăiesc eu cu doua sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănînci și ce să îmbraci ?... *Cest triste, ,mon ami, ii n'y a pas de carrikre chez nous" {ibid.,* p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcând pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui: „Părinții a mei storesc mași armânește ȘMIU pare ghine că tine la miletea a noastră, him simpatrioți". Ascultați pe bătrîna boieroaică Elena Dudeseu : „Vino să te sărut, evgherustul mamei, că eu, cînd mă gîndesc la evghenia familiei noastre, uite, âmi vine amețeală". Dar capodopera fanteziei verbale în *Scrisorile* Iui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vrtypii, și care, umplîndu-și epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolențe și blesteme, nu este caracterizat altfel decât prin cuvintele lui: „Nebun ești tu, mă! păcătosule, îi răspunde Manea lui Zamfir. Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu știi tu, ma ! că-mi zice așa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îți zice și ție prințipul Zamfir, tocmai, pentru, că nu ești prințip, mă ! Banul Ghica să trăiască, ma ! Soarele să-mî fie cu bine, iar luna s-o mănânce vârcolacii, mă! Mavrogheni ținea cu turcul, ma ! De la. turc belșug, iar de la neamț calicie, neamțul umbla tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă ! scoate foc și panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă ! Franțuzul în zbor pe sus ca pasărea, și englezul ca rața pe apă, iar muscalul porcos, cu râtul de-un cot, mă! în toate alea își baga botul. Voia la dumneata ca la banul Ghîca! nu știi tu, ma! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă !" *(ibid.,* p. 298). Improvizație Vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care, sub aparența ei incoherentă, strecoară ironia cruda și caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedînd astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale" ale lui N. Filimon. Căci, mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu dorește nici el să-și analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne și oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele și întîmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schițele și nuvelele generației următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Câteva din firele realismului de mai târziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitoreasca și umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

1 GR. ALEXANDRESCU ŞI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească odată cu Alecu Russo. Descrierea ei este însă rodul altor contribuţii. Puţinele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continua sau ajung la o eflorescenta mai bogată în operele călătorilor rcmanticî. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui bălcescu sau Negruzzi si peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni si moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mănăstirile olteneşti (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puţin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradiţiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularităţi ale orânduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului: „Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braţ de pămînt ce din poalele Carpaţilor se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia" *(Memorial de călătorie,* în *Versuri si proză,* ed. Minerva, p. 238). In faţa Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configuraţie, nu un peisaj : „Acum n-avem a mai vedea nici munţi înalţi, nici ape mărețe. Rîuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcţii, cari aci se împreună, aci se despart şi se întâlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel mare; dealuri în proporţia apelor, dar împodobite de crânguri frumoase" *(ibid.* p. 244). Peşterea de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simţul de observaţie rămîne, chiar în faţa acestui spectacol, inferior fanteziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice fiinţe combinate din oameni şi fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice „ca doi tâlhari, care, cu armele gata, aşteaptă să atace un trecător". Abia ultima pagină a *Memorialului* jetrfeşte esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri: „Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în faţa noastră, spre răsărit, o lumină roşietică vestea apropierea lunei; peste puţin o văzurăm Hcurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a^ copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovihos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vânt; şi înălţîndu-se puţin, aruncă o rază piezişe pe rămăşiţele unei zidiri ce se vede pe coastă; apoi deodată, arătimdu-se deasupra stejarilor celor mai înalţi, ca pe un piedestal de verdeaţă, lumină peşterea sfântului, turnurile monăstirii, potecile tainice şi stâncile din faţă; în vreme ce o parte a pădure!, rămasă în umbră, făcea să se auză un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice" *(ibid.,* p. 275). Pagina merită a fi reţinută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înţelege ce poate fi dulceag sau convenţional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii ji de aceea întregeşte tabloul său din contraste, punînd alături de lumina selenara, răspândită pe ziduri, pe^ stânci şi poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămâne oricum o excepţie **în** paginile de profcă ale lui Gr. Alexandrescu. în schimb, **în** acele ale lui Vasile Alectsabdri, aduse dm multele şi uneori din îndepărtatele lui colindaţi, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, înde ele sânt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, **în** starea de spirit neîncătuşată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice : „Lumea întreagă atunci era a noastră ! Cerul era atît de limpede şi de albastru, privepştea **in** toate părţile se arăta atft de vesela şi măreaţă, toată

firea ne zîmbea cu un farmec atît de dulce ! Ce ne păsa nouă!... In ceasul acela nime dintre noi nu şi-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron..." (O *plimbare prin munţi,* 1844, în Proză, ed. A1. Marau, p. 6). Sufletul^ scriitorului se deschide aspectelor sublime: „Din toate părţile tot înălţimi adevărate, care te fac şi mai mk decît esti..." O notaţie urmata imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas şi pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honore d*Urfe\ unde ea se găseşte de fapt: „...înălţimi... j la care trebuie să te uiţi cu capul gol pentru că-ţi cade căciula de la sineşi" *(op. cit.,* p. 9). Munţii pe care nu-i poţi privi decît cu riscul de a-ti pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfe o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mărețe ale naturii, în timp. ce la Alecsandri aceeaşi figură nu este decît gluma nevinovata a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că n« se închide naturii, nici uneia din varietăţile farmecului şi pitorescului ei, dar ochiul lui ştie să. vadă formele şi chia'r culorile, fixate de el pentru întîia oara. Iată-1 privind, de pe vârful Grohotişului, panorama Bistriţei cu munţii şi satele din preajmă : „Razele | soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creştetul munţilor şi da negurei ce-i cuprindea o văpsală roşietică ; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriţii ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată şi mai limpede; şi, deodată, cînd soarele s-a ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriţii au steclit ca o panoramă, cu riul său rapide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munţi nalţi şi tufoşi ce o îtopregiură, cu satele sale, semănate pe costişe, ca nişte jucării" *(ibid.,* p. 20—21). Dar pentru ca,frumoasa descriere, care notează negura roşiatică a răsăritului şi subita sclipire a peisajului odată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă şi comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar: „Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată privelişte ! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro două duzini de A ! şi de O ! carele s-au ridicat spre ceriuri ca nişte imne de laudă."

Cînd ajunge în faţa Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparaţie nobila, ca atunci cînd se evoca, împreună cu tovarăşii săi „şovăind pe la guri de prăpăstii adânci, ca nişte umbre rătăcite pe malul Aheronului" sau. manevrând alegoria, ca atunci cînd Ceahlăul însuşi îi apare „ca un urieş ce şi-ar fi întins capul pe deasupra munţilor ca să privească apusul soarelui..." Ba chiar, contemplând vîrful Panaghiei irumpînd din umbră, unul din personajele sale crede a recunoaşte „oarecare asemănare întire (el) şi între legea creştinească, care au ieşit din întunecimea păgmîsrmirui plină de lumina adevărului..." Scriitorul respinge insă cu multă conştiinţă procedeul, făcând din această comparaţie morală vorba unui simplu orator: „Stânca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" *(ibid.,* p. 24).

Călătoria în Spania şi Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a Sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stânca Gibraltarului i se arată „încinsă cu un btrîu de nori trandafirii, în vreme ce creştetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului, şi poalele sale în albăstrimea valurilor" *(Călătorii,* ed. A1. Marcu, p. 53). în faţa panoramei Tangerului, el construieşte un adevărat tablou de pictor, alternând suprafeţele albe ale locuinţelor cu petele de culoare ale caselor consulare şî cu alte detalii ale peisajului: *„Albeaţa* păreţilor şi lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin câţiva copaci, prin ooiorkul minaretelor şi prin locuinţele consulilor Europei, văpsite ân galbăn, vînăt, pembe şi verde" *(ibid.,* p. 58)v în drum spre Tetuan, el admiră „verdeaţa codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîncele roşii de pe creştetul dealurilor, albăstrimea cerului şi a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui" *(ibid.,* p. 114). Cînd nu notează culoarea, Alecsandri reţine efectul de lumină, „jocul luminei focului pe frunzele copacilor şi pe figurele păzitorilor noştri" (p. 112), sau grupuri pitoreşti de contrabandişti, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspândeşte mai mult fum decît raze", spectacol

„de multă originalitate pentru un pictor* (p. 134—135). în mijlocul oraşelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul- străzilor, din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piaţa Tangerului el observă „două rîndurî de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite şi cu metataii de c-alembec în mână. Arămii la faţă şi uscaţi la trup, ei apar în umbra boitelor ca nişte mumii dezgropate ; fizionomia lor păstrează o nemişcare absolută, cît nu trece nimic pe lingă dînşii; dar cum se iveşte un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jăraticul şi gurile lor înarmate cu dinţi lungi încep a striga: agi'aragel, agiaragel *. Setea câştigului învie acele maşini acoperite cu pele zvintata k soare şi le insuflă nişte mişcări atît de deşănţate, nişte gesticulări atît de hrăpitoare, încât îţi vine a te crede ânti-o menagerie de orangutangi" *(ibid.,* p. 65—66). Tabloul nu se termină aci. Maî departe este văzută mulţimea Indigenilor certîndu-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului şi ceata monstruoasă a nebunilor care se agkă în forfota pieţii, santunii care aleargă sărind, tremuriciul cate zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea. Totul sub soarele Africeî „vărsând torente de foc", într-o confuzie de chipuri şi de glasuri, plină de viaţă şi de mişcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salammbd,* urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri şi descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunţă în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potriveşte de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze : „Arabii, învăluiţi în humusuri albe de lînă, sînt împărţiţi ân două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu şuşanele lungi, trag, tse depărtează, încărcând din nou armele lor, fără a să* opri; apoi se întorc de ieu pante ia acest simulacru de război. Unii ânvîrtesc şuşanelele pe deasupra capului, scoţînd dîn gât chiote furioase şi dau foc pintre urechile cailor ; alţii, simulând o goană din partea duşmanilor, se culcă pe coada armăsarilor şi aşa, plecaţi, împuşcă în urma lor;

[1] Ascultă, omule ! (nota luî Alecsandri).

alţii, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca nişte djeriduri si, aninându-se cu mâna stânga de coamă, se pleacă pînă la pământ de le culeg de jos..." *(.ibid.,* p. 117—118). Ce păcat că puternica scenă, articulată dra fraze sobre şi nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul, vorbindu-ne **de** tot ce este în ea „curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic şi înfiorător". Alecsandri adaugă astfel, la sfârşitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Cînd ân timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot awt de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămăşiţa ultimelor lui raze pe unde „ca nişte săgeţi de aur, cu umbrele (luptându-se) cu lumina şi (ridicându-se) pe poalele dealurilor", cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă : „Era acum ceasul tainic când toată natura se pregăteşte pentru odihna nopţii; ceasul în care «sufletul se pătrunde de o dulce melanhohe şi se înalţă pe plaiurile cereşti de merge să se închine lui Dumnezeu" *(ibid.,* p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare oare „păreau că lunecă ca nişte mari brilianturi pe omătul din vârful Pirineilor". Călătorul dus de repedea diligentă priveşte „fanarele trăsurii (aruncând) înaintea lor, pe şosea, o pată lunga de lumină, în care caiî se zăreau călcând în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dânşii ca nişte balauri negri" *(ibid.,* p. 24). Apare şi amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, îh observaţii ca aceasta: „plantele îşi beau umbra, şi natura întreagă înoată, obosita, într-un ocean **de** lumină înflăcărată". Nemişcarea amiezii trezeşte gîndul eternităţii. Scriitorul priveşte deci ân faţă-i masivul Uadras, care îi pare că „se prăjeşte la soare de la începutul lumii" *(ibid., p.* 104, p. 106). Nu lipseşte din acesta revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei **de** metafore şi comparaţii obişnuite în romantism : „palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul sau cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mrlocul curţei sale de dame elegante".

O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional: „O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcând a crede ca pe lîngă noi fîlfîie aripile nevăzute ale* geniilor de noapte" *(wid.,* P- [72]) -

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumma V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisajele și aspectele generale ale naturii. Cuvintele^ „fantastic", „fantasmă", etc. revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „fantasme din altă lume". în timpul călătoriei cu diligenta, „tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic". Autorul are impresia că se găsește în „împărăția fantasmelor". în timpul apusului „natura-ntreagă se acopere **cu** o haina fantastică". Luna răspândește **asupTa** peisajului „un văl luminos și fantastic". Atrase de sunetul cornului, din care cîntă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar „întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirK din opera luiMeyerbeer, *Robert Diavolul".* Peștera Borsecului, cu „sălbatica ei frumusețe", întruchipează „un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume" etc. Această stilizare in fantastic a atftora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează **cu** fantezia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori sa ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv **va** face atunci un pas mai departe.

2 1. COBRU-DRAGUȘANU

Importanta • contribuție literară a lui Ion Cpdru t)ra^ gușanu cuprinsă în *Peregrinul țfamilvan-* rămăsese cu totul necunoscuta, îngropată^- precum era^;în; volumul apăruț^ța Sibiu pe ia rrapocul. veacului;, trecut) c£qd repufi4*carea^ cacrj ții în versiunea modern^ată a jripografuloi Coimantra, Qnciu atrase atenția cercurilor literare asupra unek dia lucrările *cete mori iateresaiît^ mai bogate în ,idefe țn fantazle, în puncte- de vedere originale ,din cîte le are, literatura noastră", după cum se e^rim&<Jf& Ifttga în,ipfefața care, înTOvărășeștenoua edi^e, inspwajă faitru totul de eț. Dar chiar după republicarea *Peregrinului i^aftsMvan» U(* Văjenți de-Munte, în 1910, renumele;;cărții 4>wJ pjSțrunșe îa,cercurile largi ale ptiblicului, căruia' îi rămîte Jncă >-*o asirajleze. Ion Godru-Dragușanu a fost unul dțri romanii ceimaj umblați, în epoca premergătoare revoluției din. 1848^ Scii^ sorile adresate unui prieten și care alcătuiesc capitolele; carpi, datate din 1835—1844, povestesc'untmtplările și cos muhîcă impresiile unui tînăr a«kleanvcare* pornind, -sănși' caute norocul fa Țara Românească^ petrece cîtva timpi la Câmpulung, Călărași, TîrgoViște și București, de unde pornește în străanătate, în Citita^ domnitbrului.' Drumurile, lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo* șapte ani de zale. Vizitează pe rînd Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia.; La Paris se desparte cu cearta de protectorul său. și cîtăva vreme este nevoit să încerce o viața neatîrnata, cu: mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la

Paris, apoi învăţător la Puteaux. Se îmbarcă şi ajunge la Napoli, cu gîndul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „curierul*, unui rus bogat pe care îl întovărăşeşte la Petersburg, după ce trece prin Genova şi Frankfurt-pe-Main. Rămîne puţină vreme în capitala Rusiei, apoi, întovărăşind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveţia, apoi din nou la Londra şi Paris. In timpul acesta, el transmite amicului său gândurile şi impresiile cu care îl răsplăteşte neliniştea sa, ceea ce el numeşte „dorul meu: sa cotind lumea şi să-mi adun experienţă" *(Călătoriile unui român"ardelean sau Peregrinul transilvan,* 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăguşanu este un om cultivat. Cînd pleacă de ^ acasă trecuse prin destulă şcoala pentru a fi învăţat latineşte. Ştie destul de bine limba germană şi citise pe clasicizantă de tânăr, scrie el, încă fraged, studi'ut, lectura şi. medkaţîa în singurătate îmi fuseseră petrecerea obişnuita" (p. 3). Trecut Un^ Muntenia^ el se mulţumeşte-însă cu, servicii subalterne. La tDălăraşii^Vechi lucrează cu oarhenîî la dmp. Dar pentru că mina lui nu e deprinsă cu coasa, eşte ăleş ec6nom. Prepară mămăliga de mei şi aduce apa m bundufe cu o gloabă de cal: tn răstimpuri anta oamenilor, ca-un rapsod, „dezastrele"' lui Bunăpatte" şi le povesteşte întâmplările împăratului, aşa cum Ie aflase de Ia capfpu*u! Miclăuş, „care încă se lăuda'a-i fi dat un pumn la N^terloo*. Mai târziu devine ţîrcovnic, ca Filimon, şi practicant la cancelaria administrativă din Călăraşi. întovărăşind pe boierul Sache la 'Tîrgovişjte, Unde îl surprinde fajftul ca „sute d« case (sînt) date, cu^ curţi, cu grădini,. în stapmirea cucuvelelor", începe a învăţa limba franceză în biblioteca patronului său, care *i,* se recunoaşte i bucuros învăţăcel'în ale limbii germane. Ajuns,,la Bucureşti, „Babilonii! României", «e gîndeşte **-ţin**: moment să-şi continue studiile şi, după ce frecventează câtva timp cursurile Colegiului naţional Sf. Şava, directorul Poenaru îl examinează şi îl clasifica, ân a treia clasă de. umanităţi. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana *al* lui Lesage, nu era însă menit să-şi croiască cu metoda un drum liniştit de viaţă. Patronul lui îl înfăţişează lut vodă, cu destule cuvinte de bună recomandaţîe pentru a fi primit **în** suita princiară, dar şi cu adaosul că tânărul este un cinic (?).

Diagnoza este primită cu satisfacţie de pacient, care întăreşte : „Şi, în adevăr, re cinic cât se poate, numai studiul mă interesează" fo. 21). Lăcomia cu care «oarbe impresiile tn tot timpul călătoriei sale, darul de a reţine esenţialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în faţa tuturor încercărilor vieţri, fac din L Codru-Draguşanu o figură aproape unica ân vremea sa şi foarte atrăgătoare. Acest Gîl Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea şi ascuţimea lui Julten Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decât cel mult cu Ntcolae Filimon. Este un FUsnon ardelean, amator înaintea -acestuia de călătorii şi experienţă umană, meloman romantic, urmărind peyalocuri procesul de disoluţie al vechii clase boiereşti, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenţii şi ă veseliei luî. îl cred mai cultivat decât Filimon. Satira lui nu e nidodata atât de încărcată. Preferă să surrda, decât sa pedepsească cu asprime. Sentimentele bune şi curate, amintirea mişcată a patriei, iubirea wi Dumnezeu îl stăpânesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, aşa cum este a tuturor oamenilor în formaţia cărora a intrat şi componenta cosmopolită.

Darurile de •scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăguşanu corespund caracterului şi ideilor sale. Nici o urma din retorica Iui Filimon. Obiectul trăieşte în sufletul lui Drăguşanu mai puternic decât înclinaţia lui. de a-l cenzura. Scriitorul vai fi deci un descriptiv, tara a dispune totuşi de paleta vie a lui Alecsandri. Cînd părăseşte Ardealul, el mai priveşte o dată ân urmă şi vede cum „soarele se apropia de apus şi, cu razele oblice, aurea vîrfttl de granit prefăcut în sm'sturi sure prin intemperiile seculare şi milenare ân regiunile înalte. Din punctul unde ma aflam, stăpâneam cu vederea Gârbova Veneţiei şi Măgura Cocie ana. Grînele verzi pe larga lunca a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Par fumul de sulfină şi mii de ake flori inunda aerul ca un balsam răspândit de zefir" *(ibid.,* p. *2).* Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe. cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuşi, ân intimitatea sufletească unde află „o uimire extraordinară", „o restrişte adâncă*. Altă dată descrie sentimentele orăşanului în faţa naturii, de care el ştie cîta nevoie are orânduirea urbană a vieţii, şi

odată cu aceasta evocă aurora, în rînduri care dacă cuprind si metafore convenționale ca, de pildă, ^carul de foc" al soarelui şi .undele eterice" ale văzduhului, conțin şi notația mai autentice, cum ar Fr acele jdespre „mărgăritarele licărind în vârful fiecărui.firicel de iarba* sau despre „Kna mişcare şlintaritoarea răcoare a aerului".

In genere însă Codru-Drăgusanu rm este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau şi Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii" şi a • „civifeației*, ;aşa cum» i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, Ia Baden-Baden (p. «0). Cînd sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se opreşte cu încântare asupra marilor 'monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care ise pare „un muțite de marmură aibă.^ tăiat în rețea sau înca mai sugestiv ; **„.UQ** slobde ghearâf (căotînd) spre cer".'Dar deşi ochiul sau nu este închii nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce, îl interesează^ îndeosebi este ^omul'V în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus' în proza românească pitorescul exotic, prin peregrinul transilvan Ii Cofa-Drăguşanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lta* în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările; de acasă, o civilizație Inferioară în latura confortului, cu bordeie „lipire pe dinăuntru ca oala", daT şi vioiciunea superioară a oamenilor vorbind aşa de tare, „ca şi cînd dai cu'biciul" (p. 7). In Bucureşti este oprit totuşi de boierii care „n-ar face un pas pe jos" şi de tot ce este oriental în atitudinea şi deprinderile lor. La Viena îl izbesc „oamenii supțiri, ca țîrii... dar şi sprinteni, ca țânțarii". Prințul Metternich anunță că v» veni să viziteze pe donmitor, şi Drăguşanu îl aşteaptă plin de curiozitate. Impresia excepțională pândită cu emoție nu se constituie însă, Tînărul aghiotant notează cu spirit: „M-aim uitat lung la acest om mare, dar samană cu toți nemții". La Milano, lungile lui haine orientale şi chelia din creştetul capului îl fac a fi luat drept preot, I se da locul de frunte la masă şi toată lumea îi apune „stgnor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încânta: frumusețea monumentală a oraşului, firea oamenilor, grația femeilor. Asistă la coborârea sarcofagului lui Napoleon, în cripta Domului Invalizilor. Ia parte şi la balul Operei, dar după „canea**b**ui" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineață îi prilejuieşte o viziune apocaliptica: „La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici sal cînd în fuga mare, în jurul orchestrei, ca nişte demoni bătuți cu biciul şi fripți ***cu*** smoala fiartă, muk peste o oara până la încheierea balului" (p, 121).

De la scenele particulare şi oamenii văzuți izolat, caracterizările autorului merg către firea şi aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o -deosebita incisivitate găseşte el despre francezi: „Vița franco-gakcă constă, tn genere, din un soi de oameni mărunței de stat, trunchioşi, bruneți la față, expresivi ân fizionomie, veseli în purtare, ageri în mişcări şi în cuvânt, apoi de mirare îmbuibați de sumeție națională" {p. 94). AscuMnd vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor şi ceea ce intră ca influență a culturii literare şi retorice chiar în rostirea omului celui mai modest: „Şi bărbații, dar mai ales femeile franceze sînt foarte meştere în arta conversației, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele maî copilăreşti poți să te exprimi cu grație, cu dulceață, cu exactitate şi importanță, ca şi cum ai trata despre soarta națiilor" (p. 95). Limba englezilor S place mai puțin, deşi îi recunoaşte calitatea conciziunii, câştigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultfnd o reprezentație de operă la Covem-Garden, î se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cântat, căci, spune el: „armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghițite şi strănutate, ca în limba lor" (p. 105). O vizită in City, cartierul bancar şi comercial, îl pune în fața marii bogății a clasei burgheze şi a virtuților câştigate în practica profesiunilor negustoreşti. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului ataşat idealurilor artistice şi umaniste: „Pe lângă aceea că englezul are bani destui, apoi e şi om de cuvînt şi solid ca metalul; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte nații, ci speculant de condiție, şi, aşa, toate i-s cu putința. £1 nu-şi schimbă condiția, oi-i rămîne credincios până la moarte* *(p.* 106). Alteori el procedează, în comparația firia naționale a francezilor şi

englezilor, k adevărate generalfeări de filozofia culturii: francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit si gust; în timp ce prm puterea lor.de â fi organizat cultura gene^ raia a popoarelor, ei sînt romanii timpului modern. Englezii, la rînchil k»r, amintesc pe ^romani prin contantă si ps greci prin spiritul speculației materiale. '

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Draguşa nu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact şi formula concisa şi naturală, ureînd uneori pînă la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o* vreme hi care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic şî-6 formă mai solemna.

3 D. BOLINTINEANU

Călătorise lui DimUrje Bolintineanu, apărute în deceniul care sumează anuluț 1856 şi. care conțin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acțiunea.-sa în revoluția de la 1848, nu au nka exuberanța coloristică a lui, Alecsandri, nici nU' mărturisesc ceva ca penetrația psihologica a li» ^Cpdru-Drăguşanu. Bohntineanu uită apoi adeseori că un jurnal^de călătorie prețuire;mai ales, prin destăinuirea,, directă,: prjn impresia nemijlocit^ şi spontană, captată 1* izvorul însuşi, al experiențeJer trăite- In cursul călătoriilor sale, el se opreşte necontenit pentru a ne expune ksorjalocurilor pe, care le străbate-sau pentru a—ae povesti legende în, legătură-cu jele; Călătorul acesța^dor<SBe să ne linstruiaşcă, nu numai, să ne cpmunicev&iur^Ăe şî impresiile: sale, ceea *se* pentru im dtitor 'de. literatura este singurul lucru esențial. ; Cît despre .povestirile romantice, intercalate, după o modă' a timpului, în unele momonte ale descrierii de călătorie, ele au ia Alecsandri funcțiunea de a preciza sau adânci atmosfera locului în care aminti rea lor se impuhfe. Ce 'funcțiune poate avea ânsă'' istorisii rea doctorului Frânt, care" ucisese un • rival rje dragoste-la Berlin, făcută țmtir' oameni tremurând'de frig'în barca''de la Clâdova? Trebuie şă îndepărtăm' deci balastul Agresiunii romaiatice sau istorice, sporit încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele liu Bolmririeanu. Un călător romantic va ieși astfel la iveală, introducând îri proza rfoastră noi provizii

de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand şi Volney.

Bolintineanu călătoreşte în Balcani, trece prin Bosfor şi Dardanele, vede Arhipelagul, se opreşte mai multa vreme în Palestina şi Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia şi trece pe coastele Asiei Mici. Umblând^ prin atîtea locuri fecunde şi însorite, el nu devine niciodată un pictor al culorii şi al luminii, aşa cum lucrul îi izbutise atît de bine iui Alecsandri. în insula Samos, în faţa munţilor Caramanier, la ieşirea din Iaffa, descrierea sa rămîne destul de palida. Căci „marea lina şi lucioasă ca o oglinda, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, yerzile dealuri, aleile răpitoare" nu sînt notaţiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rinduri: „Noaptea se întindea asupra săraturilor misterioase, pierdute prin arborii gradinelor desfătătoare ale BosfonŞii" ***(Călători?,*** ed P. V., Haneş, I, p. 87). Abia dacă viz^uftea insulelor PrinfeapoS palpită cu mai muha sensibiH**fe în ritmul celor trei complemente finale ^ * Insulele Principilor, semănate în faţa marii, părea» că jnoată sub curiunele lor de-scântei, în apă» în umbră şi în tăcere".

Dar cu aceasta atingem culoarea cea mai autentică de pe paleta puţin variata a lui Bolintineanu. Calatorul Care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu Ia aspectele misterioase şau deznădăjduite, la spectacolele dezolării ţâ ale morţii, în care constftuţia lui afectivă găseşte locul capabil să-i adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe orr cacaracterul funebru, vasta ruină a fostei împăript corceşti: „Ciudat neam, neamul turcesc! tot în Turcia pare în ruină: oameni şi lucruri". Cînd ajunge la Oanac-Alesi* pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunaţi la cafeneaua de p* malul marii ***ti*** dau impresia ,#nei , a^un^ri de morţi ţ .Aci afţaranţ ***o[*** mulţime de turci, cu cbţpuri «albene şi posomorite. Ei nici se mişcară, nici ridicară ochii să ne vaj& precum fac alţii la yeru>ea unor cjUăton^ *fer* 'fi luat cineva, văzîndu-i, pentru o adunate de morţi in mijlocul rnorminţelor, precum se zţce în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne aşezarăm pe o banc? ?i trecură trei minute, ei ne salutara umu\-dupa altul, puind

mîna la cap" ***(op. cit»*** I, p. 94), Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormânt îi apare lui Bolintineanu ptn« departe în Păleştinav unde, în drumul Iordanului, el notează: „Din când. în «cîjid* vedeam, pe marginile drumului,^ridicîndu-se din morminte, câte o fiinţă omeneasca, cîte un beduin, jumăpte goli cu chipuri palide, zbârcite şi. sini»t tre.pe cari rătăcea un zâmbet amar ce: făcea şi mai sinistra fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau: o raînă neagră, ce ai fi crezut transparjate, sa primească bacşişul, .pe' cînd cu cealaltă mînă ţinea o puşca" ***(ibid-,*** p. 179$.

Oînd trece de la oameni la peisaje, tablourile sale se compun din aceleaşi valori. Peisajul Iordanului, cu stîncile goale şi arse de soare, are o vegetaţie atît de ezitanta în creşterea ei chinuită, încât „iarba şi arborii parcă se cred că se umilesc de a creste". Pictorul depune atunci penelul şi poetul liric intervine pentru a-şi spune adânca lui posomoreaiă: „Pretutindeni prada, dezolaţia ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile.' Oare cartea trecutului, scrisă cu lac rime de sînge, nu vădeşte că viitorul nu va fi mai ferice ? Trista şi dureroasă cugetare! Cît de mult trebuie sa sufere omul cel bun la această gândire!... Prezentul se amestecă încă şi mărturiseşte că nu este speranţa pentru visele cele dulci ale inimilor nobile şi generoase. Amar acelora ce în zborul imaginaţiei lor şi-au format o patrie, o societate ideală şi frumoasă ca sufletul lor! Vine o zi cînd tot ce este verde, tot ce este tânăr în inimă îmbătrâneşte şi se usucă" *(ibid.,* p. 180). în latura intervenţiei lirice în peisaj obţine Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor.* Astfel, când ajunge pe coastele Marii Moarte, pana sa găseşte o hiperbola sublimă: „...Natura aici se pare atâta de degradată, încât ţi se pare că distrugerea generala a lumii a început aici! Sufletul călătorului se despoaie de tinereţe, de iluzii şi într-un minut îmbătrâneşte* (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică: „O aură lină şî plăcută răcoarea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeaţă, înotau acum tn valuri de umbră şi de lumină, în tăcere şi în întristare, pale şi albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau şî se pierdeau în

fundul umbrei şi al deşertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile marii de nisip cu mulţime de feţe, văzurăm piramidele" *(op. cit.,lp.* 249). Tabloul este obţinut de un penel delicat, care ştie să' evoce fundurile estompate. Cadenţa lui armonioasă se desfăşoară în simetrii duale: aura este „lină>şi~ plăcută" ; malurile înotau în valuri de „umbră şi lumină", dar si în* „tăcere $ întristare", fiind „pale şi albe", cu ale lor „sate şi curmali" etc. Va trebui să-1 aşteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul' şi cadenţa oratorică în descrierea peisajului. *

IV PROZATORII „JUNIMH*

1 TÎTTJ MAIORESCU

însemnătatea contribuţiei 'lui Trtu Maiorescu în 'ojrcUnea artei'literare nti este cu nimic''mâi prejos de aceea pe tjire el a obpnuţ-oîn atâtea: alte domenii* ale cuîturji natfonăle\ Sînt citevaV'prien'tărr stiliste careHevin imposibile îndată ce, după 1867, Maioresdu -'{nibliţa'. primele sale' studii critice. Este äidevSfat' ca 'rfeeife &udîi' privesc' în primul rînd poezia^ lirică; înjosită ni mai multe 'qpere corrbn^oirane.^şf.';^. care? îndrumare i se £ăţeâ crmculuî mai urgenta. Cercetătorul de azi '"este Tdtuşi bucuros să'.afle, în - primul 'volum al *Criticelor,* unele reflecţii: asupra prozei' literare, ăWoage' pînă la un punct ^acelora pe care Maioresai le cdnsacra liricii timpului său. Mu^ne'gîndim'arit Ia consideraţiile închinate prozei \k: *Direcţia fiouă,* care se menţin în ;generalîtă';ţi"şî.. se opresc^ cu unele probleme de liniba,in vestibulul creaţiei literare. Mai mult oferă Maiores^u *ţţi Beţia de cuvinielunoe* ne este „mdjeat",'qu toată sîgu>an$â "neaju^ul ,pe care *'ip^* din scriitorii timjpuluj,mc^enrndu,-şl de^ laretorismul \îflaintaş, îl perpetuau în ignor^ea noilor cerinţe ale mornentului. „Beţia.de cuvinte" este forma, eragonica,, şi degenerată a retoric^, Ocupîndu-se astfel de elucubraţiile stilistice ale unui Pantazi Gfrica, Maiorescu are ocazia să noteze: „în fantazia drsale cea învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, şi d-sa pescMieşte cînd pe unul, cînd pe altul şi-1 aruncă fără alegere.. In braţei|e * vreunui substantiv. Folosul acestei procedări .liţeraTe este că poţi petrece timpuL cu< variaţii asupra aceleiaşi teme, cu Combinări şj permutări în margi-

nea'numărului de cuvim#"date. înţelesul rămîne acelaşi şî uneori fraza câştigă" *(Beţia de cuvinte,* 1873, *Critice,* I, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare", punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altă dată, mai târziu, cînd, în *Oratori, retori şi limbuţi* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el îşi da bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată «a retoricei clasice: „Giorgio Brătianu îşi ţinea discursurile după regulele lui Quintilian cu- *exordium* narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio,* şi la glasul său^ puternic se adăoga o frazeologie bogata .şi cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon" *(Critice,* III, p. 189). în locul acestor manevre oratorice, Maiorescu ar fi preferat „exactitatea şi sinceritatea discursului" *(ibid.,<p.* 191).

Aceste ieşiri critice, parecum întâmplătoare, definesc bine rolul lui Majorescu în dezvoltarea prozei literare., fTuv el şi după el retorismul^ paşoptist devine q categorie stilistica, imposibila, ţn"răsturnareade' criterii pe care Ma^rescu o provoacă -se' îngroapă.. reputaţia, Jfrerară. a luî %]îadie,. Dar, pentru a ne^ spune, tot gândul nostru, Maiorescu n^ este, iu-; decât după toată arta. lui literara» atît de opus spiritului retoricei/clasice. Scriitorul sobru şi demn, .care.a fos* şi.unul dîn oeţ mai însernhap vorbitori ai trmpţţlui sjui, nu se ridica atît Şrnpotriva retoricei, cît,împotrivă;degenerară ei caricaturaie, J£eută din ostentaţie şi inteni^rantă verbala. In arti^hif citat, el se^rata plin die a4mkaţ«,pen»u.figura etica şi estetică a oratorului antic, pe care îl defineşte împreună cu Cicero: *vir bonus dicendi peritus.* Astfel, ^aele^.din procedeele daske ale retoricei, şî, în primul râni|,' amplificarea» c&s^rvată ân forma ei coruptă U un Pantizi Ghica, apare cu măiestrie, sub pana sa. Iată, de pîîdl, fo *PtGgresut adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pro^ nunţate, în contrast cu vorba scrisă: .Scrierrk, pentru â ne răspândi gândirea mai departe decât o duce-vorfea,Vorba nu poate trăi mult nici în dmp, nici în spaţiu; Rostita acum, ea amuţeşte apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude şi âsi aduce aminte de «a, o poarta chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dnftîi: âducerea-ammte e necredincioasă; voroa purtată de altul nu e gândul vorbitorului, cî grăiţii purtătorului. De aceea sunetul trecător camă a se transforma în literă statornică..." *(Critice,*

II, p. 245).:;Construcţia acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările*„cu periodizarea ei în termeni duali şi contrastanţi. Exemplul nu este unic. în acelaşi articol, aflăm şî p altă dezvoltare retorică, susţinută de comparaţii şi înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răsptndeste o idee noua şi fecundă,.Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gânditorul,, întrecând primele deziluzii, se pregăteşte pentru noi avânturi: „durerea dă acum sufletului sau ultima consecraţiune şi o adâncime până atunci necunoscută. Din. ea trebuie să adune puteri noua >i un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare îşj reîncepe lucrarea, şi resignaţiunea, ce denaicuin ânakue .apare fărăfvqje în;toat& ratanileitările ^şale, le dă imtiarmee^surprinza^;, curirid fejuri^ilte idei vin îh Ajutorul concepr ţiunii^pfknttive^jdarnu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasa de vară^ ci se aşează lin pa fulgii- de zăpada peste lucrarea sa,, ^acopăr, p ocrotesc şi îi dau -o. noua mrodire, A venit iarna vieţii sale sufleteşti, timp de amorţire în aparenţă, dar în realitate timp de neobosiţi pregătire pentru renaşterea primăverii" *(ibi4.,p,* 252—25^). Pasajul intervine într-un studiu a cărei teţnă este „evoluţiunea. psihologica în judecăţile" literare". După cum se poate insa lesne constata, tema nu este^ tratata ^cu uscăciune ştiinţifacă, ci în maniera somptuoasă simpatetica a retoricei, dar cu măsură şi cu demnitate.

In atelierul oratoriei găseşte Maiorescu; mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur,' Maiorescu nu este un scriitor cu imaginaţia vie, cu paleta încărcată de culoare, deşi pe-alocuri, după cum Vom vedea îndată, comparaţiile şi metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lua Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanţa formulărilor sale. ^Maiorescu este în proza românească descoperitorul concîziumi liapidaVe. Scriitorul trecut, prin buna şcoală a literaturii şi linrbu latine, în\ caye ya-.Iauja mai târziu „brevietatea lapidară, vigoarea şi energia stilului" cioplit parca în granit *(Critice,* I, p. 282). Caracterul sentenţios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se opreşte din 3ind in când pentru a lua forma maximei şi apoftegmei. Dar maxime, sentinţe, apoftegme nu sînt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare şî tensiune ale debitului retoric ? Azvîrlă o sentinţă un orator

de pe tribună în momentul «ukninaftt al expunerii sale şi pronunţa o apoftegma un bărbat de *tat sau un generai m clipa supremă şi reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rîndul ei, un fruct al conversaţiei între oameni spirituali şi comunicativi. Istoriceşte vorbind* maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliştii francezi, un produs al culturii moderne în Franţa vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit, în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea francez ?* Apoftegma, sentinţa, maxima ţintesc către efect; ele nu doresc numai să comunice, dar să convingă şi sa seducă, şi dovedesc prin această finalitate a lor neta^duita lor origine retorică. ^ .

Nenumărate sînt 'sentinţele lapidare în scrisul lui 'Maiorescu. Astfel, vorbind despre linguşirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu îşi concentrează în formu4ă izbitoare cugetarea sa: „Oorul de apologtşti în Cantitatea Iui stă în proporţie inversă cu vajoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, şi soarta prea blîndă, fiindcă a rezervat nulităţilor despreţul Htităţu în vlhpr, le rrrfngiie cu parfumul ieftmal Imgtişirilor "majorităţii contemporane* *(op. cit.,* I, p. 140), Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei:. »..^nu fară^ lupte grele poţi rime, roadele din pomul cunoştinţei, şi îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, laşi o iluzie pierdută" (I, p. 141). Cine are yocaţiune ? „Acela are vocaţiune care în momentul lucrării se uită pe sine" (III, p. 246). în ce constă obstacolul care se opune răşpîndirii adevărului?... „Adevărata lui piedică nu era ignoranţa, ci ignorarea" (II, p. 253). Care este caracte-

' ilmr-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul 2arifopol a pus bir» în lumini relaţia *h* care şta maxima cu stilul vorfe« jţj cu elocvenţa: «Izolata ca jacatoare, sau presărata ea ornament instructiv în discurs sau în conversaţie, maxima este, mi^ se pare, un product evident ţi natural al stilului vorbit. Şi este de înţeles că aceasta formă literară a trebuit să piardă toc mai mult din funcţiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puţin acelui stil. în general, se poate zice, cred, că stilul nostru^ modern este mai mult determinat de meditaţie, d« cugetarea solitara ţi cît mai personală decît de comunicare ţi transmitere, în scurt de aşa-mi- mita elocvenţa, în înţelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiţia primă şi individuală, nu după formularea logică, discursivă şi socială» *(Pentru arta literară,* 1934, p. 239).

nstica psihologică a tânărului ? „Omul tânăr nti este, ci devine; numai despre omul bătrîn se poate întrucîtva zice că este, fiindcă a fost şi s-a dovedit" (II, p. 271). Şi în afcelaşi sens: „Tinereţea e totdeauna o enigmă, vârsta matură e -dezlegarea enigmei" (II, p. 273). O mare bogăţie de maxime se găseşte în studiul despre *Oratori, retori şi limbuţi:* -„Oratorul vorbeşte pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, lanbutul pentru a vorbi" (III, p, 203). Şi în varietatea aceleiaşi idei: „Pe orator îl stăpâneşte scopul, pe retor deşertăciunea, pe guraliv mîncărimea de limbă. De aceea oratorul poate aVea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul nici una" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme,* o serie de forimilări din acef eaşi categorie, aşchii sărite din cioplirea" blocului mai mare. Un editor ar putea spori şirul acestor aforisme cu tot ce le poate adăuga din abundenţă articolele critice şi filozofice.

Am amintit mai sus comparaţiile şi 'imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu Şe ivesc însă, ca să spunem aşa, ctt o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte şi de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene att totdeauna o funcţiune practică şi retorica; ele sînt mijloace în -serviciul lucrării de" comunicare a ideilor. Ele* intervin în anumite momente" caracteristice ale vorbirivpentru a sprijini pe cal; intuitivă raţionamentul şi pentru a smulge şi 2probaf~i acelora p& care expunerea abstractă de pînă atunci *Mu* i-a; fi tonvins încă. Astfel, cînd scriitorul vrea-să ne descrie retragerea îh sine însuşi a gânditorului care a cunoscut primele decepţii legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine sa întărească observaţia sa : *„T$u* cu pînzele desfăşurate îi pluteşte vasul spre marea senină, cî pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii ihvecjiiul port al medittţiunilor singuratice" (II, p.\252). Pentru a face mâl uşor înţeleasă ideea despre „îngustimea" conştiinţei onief neşti, o imagine care Variază renumitul mit platonician al peşterii vine să^şi ©fere serviciile: „siifletul oniuiui seamănă unei imense colecţii» cu mii şi mii de felurite obiecte, ascunsa intr-o peşteră întunecoasă, în care n-aî, putea pătrunde cu alta lumină decât cu un mic felinar blindat, al cărui focar strimt ar arunca un mănunchi subţire de raze asupra cel mult şapte obiecte deodată" (II, p. 264). îngustimea con-

ştiinţei este pricina faptului că mulţi oameni ^le cultura nu ajung niciodată să se exprime depim. Observaţia aceasta este pare lipsită de limpezime? O comparaţie o va lamuri numaidecât i «Un icvof adînc este ascuni în fiecare om de cultură» însă,, precum izvorul s-a format picătură **cu** picătură **de la** momentul naşterii, cot aşa nu clocoteşte **la** lumina **Zilei** 'decît picătură cu picătură pînâWn, momentul morţii, şi cei mai mulţi din noi ajung chiar la ultima clipă a existenţei lor fără; s^-şi fi putut spune ultimul cuvart" (II» p, 267J. Gîndul despre nevoia disciplinei intelectuale,, a sistematizări: ideilor, găseşte^această imagine sensibilizatoare: „O mi**&,de** boabe «tau Împrăştiate în diferite locuri, ţu îţi' pierzi .vremea ca să le, cauţi una eete **una** ^ dar >4acă. au^ţost igriase de un fir comun, cu o singură apucătură a nunei stapîneşu totalitatea şira^ujbir (ii, p, 273). ^ t ;/,

fa planul imaginaţiei > maioresciene, • trebuiesc.. frm incite şi a'**pdkf** ***Gg&r&j.ppttwto:**** -«S**? **trăsătura fizică** sprijină caracterizarea moral^ Jată4r pe. Leon Negruzzi,: „înalt, la statur^ iavJia faţa, şi **la** ,g$epţ, cu nniletul Ualansat **ca** al **maruiarJor;** qi gestul larg şi cw^xîsul zgomotos ai temperamentului şarigmnics era raai inUr^e. toate ,un pm, bun)a. **iriHna,** milos, cinstit şi Vesel pîn| la u^rinţă" (III, p* M4). Portretul liîi Qţqşgio Bratianu, **personaj** pcj**,itţc** uitat astăzi, este prezentat in, stilizare rcomică : i^Mic. dej statură.» îm**brăcat** pururea în_negru şl ;cu părul negru, si cu **nişţe**^ochi tot negrit a c^roilumină sclipea nelmiţrit ca flacăra bătută **de**,.yînt,Giorgio . Brătianu âsi ţinea djscursurik după regur; lele lui ijuintilian... Ay£n4 obiceiul **ţie** a trage tabac, avea şi batiste mari **de** mătase roşie,, şi **cînd** îşi desfăşura un asemenea drapeţ, în mijlocul discursului, era lucru ştiut că **de**-acum avea sa reînceapă **vorbirea,** cu pujeri împrospătate" (III, p,. ***l&ţ.*** îăţţi-1 pe Nicolae Blaiiem^rg^ ^îaait; k trup, cu **Aptnarea** încovoiata, cu hainele prea largi **ale**-omului prea subţire, cu părul răsfirat în puţiţie şuviţe, **cu** ochii în fun-. dul capului, cu o barbă rara care încadra neregulat o faţa îngălbenită» Nicolae • Blareiriberg, relaţuH: sale **mu** colegii djn Cameră, se arata mai îmii de toate ***âe*** o politeţă exagerată -~,Sn Umbagiul său franţuzit, el ar fi numit-o ***oh*i sequioasă*** —. şi sub :ea se ascunde permanenta **iritare** a unei **ambiţii** nemărginite şi ura împotriva tuturor oamenilor politici care se ridicase deasupra lui" (III, p. 191). Bortretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare;* acela al lui Lascăr Catargi (IV, p. *59),* al Iui G.MiPanu (V, p; -85 un».)»'în cea mai mare parte acela al lui Dimirrie Ghika (V, p.;2 urm.) sînt-constituite mai degeaba din u& saturi morale â a u în genere vigoarea stil\dui său sentenţios.

Oricît-ar *m* funcţionat pe^alocuri fantezia lui Maiorescu, darurile lui' scriitoriceşti trebuiesc căutate cu precădere jpe alte tărimuri dedt ale imaginii. Una din uneltele artistee pe care le-a rrrfnuit mai bine Maiorescu şi aceea care i-a asigurat mai multe succese este, iară îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maîoresciana este altceva decît amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decât umorul mai degrabă blînd al lui C. Negruzzi şi Ion Ghica. Risul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacţia unui om care priveşte de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depăşească vreodată nivelul acelei urbanităţi în care se ghiceşte preocuparea omului de a se respecta mai întâi pe sine. Cura procedează ironia maîoresciana ? Speculând mai întâi comicul reducerii la absurd, ca atunci cînd, jn *Poezia română,* transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenţia mai bine absurditatea ilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de transformare prozaică pune în evidenţă imagini ca, de pildă, aceea care vorbeşte despre „o buza pe care joaca coruri de nimfe" sau „inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire", de care au rîs atâta contemporanii. Alteori, ironia maiosresciană procedează prin micşorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluţionarilor terorişti de odinioară. «Radicalii terorişti din Franţa, continuă el, îşi executau dorinţele lor prin sînge, şi în contra lor a trebuit să opereze ghilotina; radicalii noştri de astăzi îşi arata dorinţele dumnealor prin cerneală, şi în contra lor e destul să opereze o foaie de Mrtie sugătoare" (III, p. 48). Alteori întâmpinăm simularea tonului grav şî pedant sub care se dezvăluie curînd risul celui ce se înveseleşte pe seama adversarului. „Să nu suridă nimeni, cetindu-le", îşi încheia un redactor al foii *Adunarea naţională* consideraţiile extravagante. „Acesta trece peste glumă ; onorabilă Adunare naţională ! exclamă Maiorescu în gravul stil al peroraţiei. Surîsul cel puţin trebuie să

ne fie iertat! Căci una din însuşirile cele mai fericite ale' neamului omenesc, şi care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăţi aie vieţii sociale şi,literare, sînt tocmai acele mişcări jumătate trufeşti,: jumătate sufleteşti, oare încep **cu** .simplul'. surrs şi se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoştinţă pentru vioiduneaogeniuiuî antici ne-am dedat a o numi un rîs homeric" ^ p r 129). De fapt, veselia maîoresciana nu urcă niciodată pînă" la acest nivel al exuberanţei. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atîtea: feluri ale contemporanilor. ;

2 M. EMINESCU

Poetul riminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrima* Sărmanul Dîonis, Cezara, Genitf pustiu* au fo#t de cele **mat** multe ori citite cu interesul de, a se vedea cum unele din motivele, sau mijloacele lirismului eminescian. ,se prepară sau se regăsesc în ele, cy interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alcniniist,. &liracolul eminescian putea fi contemplat aici în schiţa lui premergătoare şi, în mecanismul lui demontat. Proza luî Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăşi. Cîteva 4in, frumuseţile cele.mai. d' seama ale artei româneşti de-a poveşti au căzut din condeiul poetului. Valori,noi îşi află aţi începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realităţii, ci recompunerea ei vizionară,, grea de semnificaţii adânci. Nimeni înaintea - lui Eminescu şi, nimeni după el n^a reuşit mai bine în, acea picturi fantastică a realităţii care aminteşte arta unui William Blake. Iată un apus de soare: „Departe, munţii cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi şîa plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul acKnc-albastru ; prin: eî munţii ridicau adâncuri şi coaste-n risipă, stanuri negre şi trunchete despicau pe ici, pe colo, negurile, şi un brad se înălţa singur şi detunat pe-un vîrf de munte în faţa soarelui ce apunea. Când soarele intră în nouri, ei parură roşii şi vineţi, tiviţi cu aur ce lumina dinapoîa lor. tngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci

adinei, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, şi numai din cînd în cînd, sfişiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură" *(Sărmanul Dionis,* în *Scrieri literare,* ed. 0. Murăraşu, p. 50). Caracterul fantastic şi vizionar al acestei descripţii provine din abundenţa ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din culoarea revărsată peste ea cu profunzime, din simbolurile care' îi dau adîncimea uneî vieţi morale. Alteori, elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună : „Cerul încărunţi de nouri, VîntuT începu a geme rece şi a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că la- , tră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării" *(Făt-Frumos din lacrimă, ibid»* p. Scriitorul nu mai are nevoie sa adauge descrierii, aşa cum făcea Alecsandri, comentatul sau moral. Semnificaţia spirituală -a" tabloului se desgfmde din simbolismul- lui. Un puternic elan dinamic însufleţeşte apoi vizwnea/.-Veîdwle ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mişcare. Nourii sînt evocaţi trecând pe cerul albastru. Munţii ridica adâncuri c« Intr^» catastrofa seismică. Vîritul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinârfrîsmul tabloului acKriceşte viaţa lui morală. S-ar spune că natura întreagă e>te văzută de Eminescu ca o fiinţă însufleţită de o putere, demonica, ; înzestrată cu o viaţă lăuntrică plină de tragisnv Pe Alecsandri îl interesa suprafaţa pitoreasca a lucrurilor; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observaţia este adevărată şi pentru, portretele' eminesciene. Iată-1 pe acela al lui Dionîş: „Faţa era de acea dulceaţă vinăta, albă ca şi marmura în umbră, carri trasă fără a fi uscata, şi ochii tăiaţi în forma migdalei eraft de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagra" *(ibid.,* p. 35). Şi mai departe: „Ridicîndu-şî Căciula cea miţoasa, vedem o frunte atît de netedă, albă, **î** corect boltită, care coincide pe deplin cu faţa într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în viţe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră şi - sălbateca a părului contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi copilărească a băietanului" *(ibid., p.* 36). Pictorul expresiunii coboară în adînc im i le psihologice ale eroului sau, unde găseşte aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocenţa copilărească. Vrednic a

fireţinut este apoi-portretttî^romintic ai"luî Toma Nour în *Geniu pustiu,* adevărat „demon" .eminescian, personaj comun liricei şi povestirilor portului, i In aceste pagmi, pe care Eminescu- însuşi nu le-a încredinţat niciodată tiparului, nu"îriţîmpinăm cWnparaţii deopotrivă cu acele care - -ŞKătuîesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă şi aci: „Era frumos, d-o frumuseţe i demonscă; Asupra/ feţei sale palide, musculoase, e»Mesîve, *M[* ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozrîf;, Ia'r asupra frunţei se zJburlea cu o genialitate^sălbatecă parul său negVu-străIucit ce cădea pe nişte umeri compacţi yi bme făcuţi. Ochii săi mari căpfîl ardeau ea un foc negru sub nişte mari sprîhcene stufoase şi îmbinate, iar buzele; strîmr lipita, vinete, erau „deo asprime.rarŞ* *(tbid.,* p. 140^441J. Toate Khiile acestui tablou au 6 con>ergenţă lăuntrica. Unirea lor refa&4in ijatfacter şi oj>ă*kme. ' ,' • "•]

-'Pkăerul'-vieţS' MfafeVgafe^-'iffifiţ ijm ffi1jloa^**p**'-4aW cele mai potrivite în' fetre^inţarea pe care o dă.**epitetulm;** Epitetele emmescierie" apar mai întotdeauna în grtjpe <fë tref şi într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu. cel moral, ea si citai ete ar aparţine de drept aceluiaşi blan. Nî se vorbeşte, &stfel, de o „evlavioasa, **Igfieboasă, tWttfctie*** arătare" Jpi ^î)^ îGheoos^ şi, la rigoare, „fantastic*, sînt însă trăsături văzitte ; jn tirjrp ce ^evlavios" **este'**-Jjbîeictfll. unei. **inturpT spirituale.' Diferenţă. de** planuri nu^ mtplejăică însafc • **pe' Eminescu • aso**^5ez«**^aceştî** termeni. Este. o .parÎJcularitate a s^ndui **slirpfin** car^ nuanţa moraîă se'totrbduce şi în pict^ auzite. Exemplele ^iftetului trial **sînt nenurtjta'ţe** trJi ps**^oâca'** ***bă Emldekii.*** lata ***f$~**** tevâ dîh.ele: «-^ ruigaiciune dîvmă, acftr^ tremurătoare* (p. 47); „...pcfiî^ «L- se indrejjtară spre ,el, adînci, miloşi, **plutitori jt**^i"**75X ""«...ochiLJ -mai** dulci, **mai** înturiecoşl, maî derr^hici* **(t>.** 102)^ „..iatitâsttiă palidă, sceptîdr, **lntiga*'** (p.' id2£ „...W"ciofclu arunca? facet, nepăsător, meiancpRc; bulgarii rfe p&nfiţt* ^p./W),,».^1&u| «i dulce şî moaje' şi încet"; (p. 148), **„.un** valţ jţurbat^ înamorat şi tmgf (p. 178), „..^ri^mos ca o femeie blonda, palidă, în^resarita** (p,2i9)«c. :., ; • • " :

*** Asupra „dcnioauluî eranescian", v. lucrarea mea *Poezia lttî Eminescu,* 1430, cap. 1, apoi acela consacrat *Luceafărului.***

Tot ca un mijloc al **mtexioriiării tablourilor si** descrierilor apar în proza lui Emmescu/comparaţule morale, adică acele care ilustrează şi întăresc o trăsătură **văzuta, - printr-una** .^îritual^/Astţ^^Sn.*FăuFrumos- din lacrimă,* **eroul** împreuna cu fata răpită „fugeau prin noaptea pustie şi rece ca două visuri dragi" (p, 15). Altă! dată, „luna palidă trecea; printre nouri şuii ca o faţă limpede, prin mijlocul unor vise **turburi** şi seci", (p. 22). Un colţ de stâncă ivit deodată în cdea fugarilor le apare „sur, drept, neclintit, un uriaş împietrit ca spaima" £p. 22). Astfel, ,prin derogare de la funcţiunea mai generala a -comparaţiei, •care este aceea de a sensiiţLuza spiritualul, comparaţia lui EminescU; spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendinţa,a artei lui scriitoriceşti. Cînd n^avem de-a face cu comparaţU morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, .departe de a spori gradul de, sensibilitate a viziunilor sale, fa ţropuUpează; tnaj degrabă cpnsjstenţa lor materiala, promov^ndu-le c^ţe fantomatic şi ^iafanjtate, ca alunei cînd ne vorbeşte, dgşpre »nkjna ei alb^ ^Jurigu (care) părea un nour de raze ş^-nmbre"; ^. 9), despre „o faţă mai albă ca argintul arinului" (p. % ^espre^anii vieţji,**iui..,..ca,o** frunză pe afă" &>, 37), deşpre, idegeţele ei ca din ceară albă" *9)* etc. Aci,-, **este;** -locul; să, amintim profuziunea culpjţloiv morţii, a «i**$£*utui*:** ?î «argintului", carp se amesteca- în, descrierile Iui Eminescu cu o insistenţa de a dreptul obsesivă. Astfel, **în tipap** ce norii sînt mai totdeauna vuieţi, lumina lunii **eţţe^ argintie.** Vinete sînt însă şî stelele: „vjfeăta stea a dinjirtepi* (p. 41). Un personaj **este** îrrtrev^uţ îa semiîntunericul **vîqţţ** al odăii" Jp, ,111). Unui aljwia ^ se, observă obuzele •strîns lipite, vinete." (p. 139)v Un altul sjjruta**^ocbţi** cei, de, foc vânăt :ai icoanei" (p. ,150). Altă ,4aţă ni **se** vor, rşeşţe despre „capul vînăt al acelui amic nefericit" (p. 155), despre „pnţoarea sa^niai adânca, vînătă" (p., 167), despre .ocniî stinşi de vreme (ce) păleau ca lucesc pk dojua flori vinete" (p. 173J, despre **fţbî**^ul unui mort **peste** care Scurgea spuma cea vîhăta a morţii" (p. 204), **qşspte** ^pielea cea vînata de pe faţa baţmnuţui" (p. 206), despre „o **vânată** şî **lucie** ţeava de puşcă** **(p.** 220) **etc., etc.** Mai deasŞ. **este** notaţia argintului: „nourul de argint" (p. 47), „sticlele **fe**restrei străluceau oa argintul în alba lumină a lunii" (p. 48), munţii îşi aprind „jăratecul de argint al frunţilor lor" (p. 50), rătăcind în trnipul nopţii, Dan priveşte „curţile albe ca argintul* (p. 56), luna apare „ca un scut de argint" (p. 57), „albă, ca argintul noaptea, trecea Măria..." (p. 66), rîulse^ limpezeşte sub soare „de poţi număra în fundu-i toate argintăriile Ku" (p. 66), izvoarele şerpuiesc „cu argintul lor fluid" 104), un tufiş nins pare în mijlocul, nopţii *o fantasma de argint pe un câmp'de argint" ţp. 173), un crin este „strălucit ca argintul" (p. 177) etc, etc. Tonii este astfel văzui sub culorile morţii sau în strălucire spectrală.

Dar în timp xe scade consistenţa materială a aspectelor văzute, creşte expresia stărilor de intensitate şî adînrâne morală. împrejurarea poate fi observata în chiar. vocabularul scriitorului, oare face un uz neîngrădit de termenii *adine, adâncime, intensiv,* apăruţi cu aceasta mare frecvenţă mai întâi în paginile lui. în *Făt-Frumos din lacrimă...* „împărăteasa atinse cu buza ei, seaca lacrima cea-rece şi o supse-în adîncul sufletului său" (p..5). Tot'acolo... „în piepturile păstorilor încolţea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei" (p. 6). Aha dată ni se vorbeşte despre „ochi de o adâncime nespusă" (p.~;40). Maestrul £nben îl întreabă pe Dionis: „Crezi cărte*aş :fi ales de discipolul me»;w de nu te ştiam vrednic şi adînc ?* (p. 54). Maestrul revelă mvăţăceluluir: „sufletul tău nemuritor^ nesfrrşât*hx* adînciniea lui" (p. 54). Intr-un rînd se face observaţia: JŞtotforariuneai-e-n" întuneric, ea doarme îre.adîncimile geniului şi^pnterifor sale neştiute" (p. 143). Qbservînd fizionomiile, scriitorul observă: ^faţa sa devenea «can ce îa ce roai profundă şl mai expresivă*'(p. 144) sau ^o gîndire adânca părea că o coprinsese" (p. 156). Ea ascultă „o rugăciune divină» adîncă, tremurătoare" (p. 148) etc., etc. Adţnejmea este:,— ca sa spunem-aşa — calitatea afectului eminescian,^ intensitatea este cantitatea, lui. Eminescu- eşţe pictorul stărilor răscolitoare^ iaţenlşiye: «Ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensiva voluptate" (p, 35)* observă scriitorul vorbind despre Dionis. Şj mai departe : „Ocnii ;ţuj, cei'mm"\si;,stralucîţi se pierdură în acea intensiv^ visătorie care sta cîteodaţa atfr.de bine băieţilor" (p. 3o^ Altă dată auzim exclamaţia: „Cîta intensivă, dureroasă^ fãra de nume fericire într^o oară de amor *V* (p. 73), Despre Cezara ni se spune: „ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în faţa valurilor cu acea intensiva şi dulce vo-

luptate" (p. 131). t Nimeni au s-i. oprit înVaceeaşii măsură car Eminescu pentru a evcca exacerbaţia voluptăţii. Scena în care Cezar»: îl priveşte, din ascumnsul ei, pe leronim, aceea a primei lor îmbrăţişări. sfanţi printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, m evocarea eroilor sai, pictorul caracterelor şi ai stărilor de adîncime n-a uitat niciodată sa sublinieze în ei structura robust» şi apţăi pentru^ voluptate.

- .Privind lumea» mai cu seamă surjnaspectul .expresiei*ei morale, şi ,pe. oameni, în stratul stărîkit lor de adîncime şi i intensitate, - Eminescu nu putea ii un pictor al realităţii. Geea ce realismul a pierdut în ^ a cîştigat însă fantezia avînraffiă, meşteră a zugrăvi ficţiunea etarocosmjcăj peisajul transcendent. Evocarea lunii în ***Sărmanul*** £>ioms, insula lui Euthanafflus în ***Cezara*** sînt printre cele mai de seama şi^ în tot cazul, primele viziuni parak&siace aleilkeraiutai noastre.* Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe şi . de.'sm Iată peisajul lunar, creat de fantema -Iar Diohisi *ladBstfat de o închipuire urieşească, el a/ pus doi sori şi trei luni în albastra adîncime^ cerului şi, dintr-un şir de muniţi, a zîdit demonicul sau palat. Colonade, stînci sure, streşine, un codru antic ce vine în >nouri. Scări înalte Coborau printre coaste pwfaupte,^printke bocăţi tfc pădure^po^ ***noiHe*** în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsa» tăiata de un fWiu măreţ, care părea a^şi r>u«a insulele sale ca pe nişie-corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurifortJui răsfrîng în adîac icoande? stelelor, 'încfe, uiiandu-te în, ei pari a te uita în cer" ***(ibid.,*** p. 65). Pasajul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîittă, cu frunze îngreuiate de^gîndaci ca pietrar preţioase, cu'jplize dt* ^ ia-njen «clipind ca o punte de 'diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un morneht. în care nici un scriitor'nu se gftsdise încă a-I purte la contribuţie.,

Legătura' care oneste pe scru'torii „JunimeiT provine nu mimai din barajul pe care, ei îl opun retorWului mal vecnl. dar şi din contactul pe care îl stabilesc cu viaţa, cu limba si cu inspiraţia populara. Necesitatea acestui, contact, atât*

' V. ş observaţiile d-lui Mircea Etişde, în ***Imul* Iul Eutb*riasius,*** ***tm Revista Fundaşilor,*** 1 ia£e 1*W.

j 1 '

mată în principiu de.Titu Maiorescu,:este ilustrata de; fiecare din scriitorii „Junhnei", cu diferenţe apreciabile; jpoate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferenţe, decît înfăţişarea modului înecare ei tratează materia obştească a unui basm popular. iata-Ude pildă*; pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei.* Peste materia comună *-şi* cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sânt, de pildă, frazele stereotipe revenind *ori* de cîte ori anumite; situaţii analogice se^refas* elementele artistice ale povestirii se dilată şî cresc mult peste nivelul obişnuit poporului. Intensitatea fastuoasă a culorii deosebeşte basmul lui Eminescu de modelul: lui popular **în** măsura care separă un banchet princiar de un sârrplu ospăţ ţărănesc. Dar există, în stilizarea eminescian»; a basmului, nu numai mai mult aur ,i argint, mai multe pietre preţioase, **nu** numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar şi o atitudine descriptiva, atentă la nuanţele aparenţei şi ale expresiunii, prin care simţim lămurit oă poetul a părăsit terenul propriurzk«4 artei popţl^..**CW^**pjl4ăVj£mme*# descrie, la curtea'fimpăratului, saţa înaltă, susţinută rde stîlpi şi de arcuri, toate de aur, iar in mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare" (p. 7), înţelegem ca poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcţia ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, „hainele ei umede de ploaie (care) se lipise de membrele dulci şi rotunde" sau cînd notează: „mergeau aşa de iute, încît i se părea că pustiul şi valurile marii fu£ iar ei stau pe loc", sîntem tot atît de conştienţi că ne găsim în faţa unei atitudini scriitoriceşti care, prin preocuparea ei de a nota senzaţia exacta, părăseşte, de fapt, sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completa, dacă n-am vorbi şi despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în faţa cărora se opreşte mai întîi cu gravitate: un joc obişnuit al Demiurgului romantic, care manifesta cu aceasta atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană **în** acţiunea de a crea şi de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sânt de căutat **în** acele pagini ale ***Sărmanului^ Dionis,*** unde după adîncile reflecţii iniţiale asupra idealităţii spa-

țiului și timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale orașului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adâncile gînduri de mai înainte; „existența ideală acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap ou plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (pi 34)., Ploaia care cădea cu abundența inundă literalmente pe metafizician: „Umbra, eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie. — hainele lui ude. — sau metafizica". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu fața acoperita „asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice" sau bețivi — și deodată fantasticul irumpe cu violența — care „își făceau de vorbă cu pereții și.eu viatul" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc \n-*Sărmanul Dionis,* in *La aniversară**\xu*Archaeus*, elementul de contrast și de. echilibru, în lipsa cărora comparația ar sirferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui'fcminescu, paginile *CeZarei,* de pildă, nu 'sînt nicidecum scutite.

3 I. CREANGA

Cititorul lui Creangă este mai întâi izbit'de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei safe. O mare parte dm energia expresivă a graiului nostru a fost pusa Ia contribuție în'paginile *Amintirilor,* aîe *Poveștilor,* ăla *'Anecdotelor,* Imaginile, metaforele, comparațiile luî Creangă s$nf proverbe sau ziceri tipice ale poporului,- expresii scoase din marele' rezervoriu al lîrnbii. 5-au*'ițttbdftât* glosare ale lui Creangă. S^ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice» cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de'răspîndire, o lucrare prin rcare ne-am putea da mai exact seama de partea poporului înostru care vorbește .prin Creangă, atunci cînd, sub pana sa apar expresiile: „înaintați la învățătură pînăla genunchiulc broaștei" „s-a dus unde ,i-a fost scris" ; „tor, iș mai aproape diațU; dec£ț* părinții" î «ft.pfci de'noroc cu feșrpascâde păr" ;„biserica-i înin^i^pmului" ; țo&țttî seMs, în frunte țij-i pus"-;, «ne-anj; pus bîne-rău gura ;lă'-eale" ; „laș-o moartă în păpușoi" ; ^tot^pățițurj;,priceput" i .«ma lăsă cu pielea goală în baltă" ; »inila mi-e de tine, dar de mine.ini se mpe inima" ; „mi-am ținut c#yînjul de joi pînă. mai de-apoi"; „a fi* prieten unghia și,carne" î »a ck cinsteft pe rușine și pacea pe gîlcearvă" ; „ne era a învăța cum nu-i e cînelui a linge sare" ; „na-fi-o buna, că ți-am fifn*-o*"; „ne, ducem dracului pomană" prins,pe Dumnezeu de-un picior" s ^ noapte:nu^î legată de gard"; „lucrul ieșea, gârla, din mînile lor" «rai-a trecut ciolan prin ciolan .(de obcH sealâ)" etc, etc. jGu toate acestea, cine ar vedea în paginile

lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un mediura întîmplător, p'rin care se rosteşte fantezia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecaţii literare. Zicerile tipice sînt în „Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbeşte un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal şi anonim. Mulţimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăveşte o natura rustică şi jovială, un stilist abundent, folosind formele oralităţii. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obştesc. Buna dispoziţie ca care foloseşte, într-o proporţie voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humuleşti şi de aiurea, dovedeşte ca pentru el limba, cu nesecatele ei posibilităţi de culoare şi umor^a încetat ,de a mai fj o funcţiune spontană şi inconştienta, *p&fj^,*a deveni un mijloc reflectai: în; serviciul, unor, scopuri acustice. Ceea ce^ observatorului superficial îi apar^/J ca^fofclor, este, de. ^^''cj^ea^ .ar^stica,' grefată pe o jn„ zesrrare individuală, |ovialitaw*«Ji vervă, ,

. ProMema stilistica pe care o impune proza lui Creanga constă d^izolarea-j! mijloacelor ei ir^ivi^uale,; mai uşor ;dc trecut, cu vederea *'fa-* el, tocmai din pricina numeroaselor ele»" merite;generale pe care le foloseşte. Care sânt aceste mijloace ? Toate decurg din însuşirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu odris în paginile unei cărţi. Pentru a ilustra oralitatea artei* lui Creangă, analizei i se impun mai întâi formele graiului • *vbţH* „Şsapoi da, Uoamne'i bine*; „şi vorba ceea* î * *J&ţ* bine* ; „eî, ei, ce-i de făcut ?" ; „scurt şi cuprinzător" ; *JxâSdmf'-i „âe* voie, de nevoie* ; ^pace ^unăl^ etc., apoi numeroase onotnatopei: *hîrşti; hai,hait. haij-bail; zvrr, huştiiduct; foflenehiu; ipopteţ-* 20r ?• *dutal-vurai* ; *teleap^* ^ *teUap; horp* etic:, *risttMp* asonantele structurai* *in* expunere; toarte numeroase îri ^povestea- lui *Haiâpt-Alb*: **oate-mi mergeau dapăjilae, fără leac de supărate"' *i *m-'i* după cum gîndeşte orm*l, ci-i după cum vrea Domnul" ; „<şînd sînt zile şi noroc, treci prin apă şi prin foc" j „vestitul <3chilăj frate cu Orbilă, var primar cu Chiorilă, nepotde*>ră tui Pîhdllă, din sat de la Chitila, spre efum de Nimerilă" („ori din tîrg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi"; „parca-i un boţ-Ghilimboţ-boţit, *în* frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi !" ; „taie de unde vrea şi cît îi, place, tu te uiţi şi n-ai ce face" ; ^feciori de gnind4> fătaţi în tinda'* ; „ce-i păţi, cu mine nu-i împărţi" ; „omul are un dar şi un amar" ; „şi unde prisoseşte darul, nu se mai bagă în seamă amarul" ; „nici la stat, nici Ia purtat".[1] Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcţiunei"ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate ^elementele de sugestie -ale graiuri vin, cu tot ce poate transmite acesta peste:înţelesul abstract aj-, lucrurilor comunicate. ..

Orală este la Creanga plăcerea pentru .cuvjnte, înşirate uneori în lungi enumerări fără alţ scop, declt acel artistic al, defilării lor cu atliea fizionomii^variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: „Pavăl era holtei şi casa lui destul de înc^pă^re; lăîţi şî paturi .cU jur-împrejur ; lînga soba, altul;, *şî* toate erau prinse.,Iară gazda, robotind zi şi noapte, se proşjăvea pe cuptor, între şanurj, calupuri, astţăgaciu, beoVeag, cliohiciu şi alţe custuri;.#-ioase, muşebea, pidp^că, hască şi .clin, ace, .sule„ cleşte, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hîrbul cu calacan, clei şi tot ce trebuie unui ciubptar" *(Amintiri,* în *Opere complete** Ed. „Cartea româneasca*', 1538,p;x59). Iată si pe fupîn Ştrul din Târgul Neamţului, „negustor de băcan, iruri, ghileală, 'sulimineală, boia de par, chiclazuri, piatra vânata, piatra suEmanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri şi alte otrăvuri* *(Moş Nicbifor .Coţcafittl, ibid.,* p. 102). Dar aceste acumulări Verbale' nu amintesc oare pe acele atât de frecvente ale lui Rabelais, care descrie, de pilda, costumul călugărilor din fninăstirea Hiel^ne: *„Au dessus de la chemise vestoient la, belle vasquine, de quelques bea» camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas Mane* rouge, tanne, gris etc, au dessus, lacottede tafetas d'argent foit a broderie de fin or, et a Vaigueille entortille, ou, scelon que bon leur sembloient, et cprrespondent*

[1] Asupra oralitîţîi lui Creangă s^ui oprit mai toţi^ critkiî^ bare au scris despre arta lui, Boutiere, CEUnescu ţi acum, în urmă, cu excelente observaţii asupra rolului intonaţiei **în** formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în ***Revista Fundaţiilor,*** septembrie-noiembrie 1938.

a la disposition de Vair, de satin, damas, velours orange, tanne, verd, cendre, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon Ies festes" etc. (Gargantua, I, 56, ed. Garnier, voi. I, p. 147).

Rabelais este, dealtfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulaţia eftormă, care face din Oşlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăţi-Lungilă tipuri înrudite cu Garga'ntua şi Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personaje, nu numai prin umorul abundent, dar >şi prin oralitatea stilului, care îl determină şi pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia şi asonanta şi să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte.[1]

Orală este, în sfîrşit, frumoasa cadenţă, maî puţin observată, a perioadei crengîste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unităţi ritmice maî lungi sau mai scurte, a căror alternanţă alcătuieşte un tablou plin de o armonie opulentă şi variata. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2)—7 silabe :

[1] Apropierea de Rabekis s-a impus de mai multe ori criticii ţi ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinităţi literare, menit sa lumineze mai adînc structura artistică a lui Creanga, Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariştii studiau la Fălticeni, i se pare d-ltii Jean Boutiere *(La vie et Voeuvre de Creangă,* Paris, 1930, p. 197, 213) că „...aminteşte în mod singular pe acela al lui Rabelais". Altă dală, criticul francez remarca „verva uneori prolixă ţi cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais". în lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu *{Panorama de la Utterature roumaine contemporaine,* Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagrueleşti" figurile mitologice din *Harap-Alb.* In fine, în biografia sa recenta, d-l G. Călinescu *(Viaţa lui Ion Creangă,* Bucureşti, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creanga „un procedeu tipic autorilor «.ărturăreşti ca Rabelais, ţi, Sn linia lui, ca Steme $i Anatole France, şi anume paralela continuă, dusă pînă Ia beţie, între actualitate ţi experienţa acumulată* prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deţine, dealtfel, nu din ştiinţa cărţilor, cî din tradiţia orală. Greu se poate face totuşi o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecţia scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a eruditiei.

5 silabe . Dragu-mi era satul nostru
11 cu Ozana cea frumos curgătoare
8 şi limpede ca cristalul,
12 în care se oglindeşte cu mîhnire
6 Cetatea Neamţului,
5 de-atîtea veacuri!
9 Dragu-mi era tata şi mama,
7 fraţii şi surorile,
7 şi băieţii satului,
11 tovarăşii mei din copilărie,"
12 cu cari în zilele geroase de iarna,
11 mă desfatam pe gheaţa şi la saniuş;
3 iar vara
11 în zilele frumoase de sărbători
6 dntînd şi chiuind,
15 cutreieram dumbrăvile şi luncile umbroase,
7 prundul cu ştioalnele,
8 ţarinele cu holdele,
6 cîmpul cu florile -
6 şî mîndrele dealuri,
10 de după care-mi zîmbeau zorile,
12 în fcburdalniea vîrstă a tinereţii.*

6 „Nu ştîu alţii cum sînt,
2 dar eu,
12 cînd ma gîttidtesc la locul naşterii mele,
12 la stâlpul hornului unde lega mama
10 o şfară cu motocei la capăt,
12 de crăpau mîţele jucîndu-se cu ei,
10 la prichiciul verrci cel hurhuit
11 de care ma ţineam cînd începusem
6 a merge copăcel,
11 la cuptorul pe care ma ascundeam,
12 cînd ne jucam noi, băieţii, de-a mijoarca
-10 şi la alte jocuri si jucării
13 pline de hazul şi farrrecul copilăresc,
9 parcă-mi saltă şi-acum inima
5 de bucurie."

Aceste ample structuri sonore se pot, aşadar, cu uşurinţă desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît şi prin alternanţa, accentelor. Unele din unităţile ritmice analizate mai sus sînt versuri făVă cusur. Urechea le ascultă cu încîntare,,^chiar cjaq ochiul le citeşte. O deosebită atenţie acordă Creangă şi sfîrşitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim *în^mintm:* „în zburdalnica vîrstă a tinereţii" (p. 77), „parca-mi saltă şi-acum inima de bucurie" ***(p.*** 35), „si pe băţ îşi descarcă mînia în toată puterea cuvîntului" (p. 37), „pînă ce.-nu ne zgîriau şi ne stupeau, ca pe noi" (p. 37), „cu un car încărcat cu iodbe de fag" (p. 59), „cumplit meşteşug de rimpenie, Doamne fereşte" (p. 61), „c-o sărutare plina de foc^Jp. 67) etc.

Artistul se vădeşte îa Creangă nu numai prjn puternicul lui şanţ muzical, care £1 făcea să-şi citeascj. tare frazele, ca Flaubert altădată, pentru .a. le proba^ în ritmul |i sonoritatea lor, dar şî prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute. Darurile muzfeaţegde ***lu}*** J^reangă, *ţe kpralitatea Iui bogată în inflexiuni pana la^ armonia perioadelor sale, a fost dealtfel observată mai rirziu^ ca ; un efect , al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cuyseamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntuluii Primiî comentatori ai lui Creangă au fost atenţi rriar mult la puterea hn de a-şi reprezenta vizual oamenii şi lucrurile observate altădată, 'încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga *(Pagini de critică din tinereţe,* p. 181) scrie : „...ca şi poporul, călăuza şi inspiratorul lui unk, elare puţine idei abstracte în minte : icoanele, senzaţiile predomină. Memoria lui e o memorie de "ordine senzaţională ; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeţi îşi pun adînc pecetea în masa creierilor lui^ scăldaţi d£ im sînge îmbelşugat în globule, şi urma lăsata ..jiu. se maî şterge niciodată, în orice moment, Creangă poate dispune de dînsa ; ea, senzaţia, i se prezintă înainte cu bogăţia ei de culori şi lămurirea de contururi, gata să ieie trup,sub condei."

Adevărul este însă ca Ion Creanga nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisajul este ca şi inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui ân notaţiile *Amintirilor* viziunea Cetăţii Neamţului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger" (p. 55), sau aceea a Munţilor Nemţeni,

sfîrşind în alegorie : „urieşii munţi, cu vîrfurile ascunse în nori, de unde purced izvoarele şi se revarsă pîraiele cu râpejune, şoptind tainic în mersul lor neîncetat, şi ducînd, poate cu sine multe, multe patimi şi ahturi omeneşti, să le înece în Dunărea măreaţă" (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sînt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se opreşte el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparaţii şi epitete generale rămîne totuşi în amintire, cu a lud „barbă în furculiţă şi favorite frumoase; cu plete creţe şi negre ca pana corbului; cu fruntea Lată şi senină, cu sprincenile tufoase ; cu ochii mari, negii ca murele şî seînteitori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori ; nalt la stat, lat în spate, subţire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, uşor ca o căprioară şi ruşinos ca o fată mare" (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general şi valoarea picturilor .lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor şi oamenilor, cît în evocarea scenelor de mişcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. In această privinţă, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povesti* descrieri dintre cele mai vii, fie că evoca jocul copilului călare pe băţul său „pe care aleargă cu voie bună, şi-I bate cu biciul, şi-1 struneşte cu tot dinadinsul, şi răcneşte la el din toată inima, de-ţi ie auzul; şi de cade jos, crede că 1-a trimit calul, şi pe băţ îşi descarcă mînîa în toată puterea cuvântului..." (p, 36—37) ; fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătuşa Maooara, pasaj în care elipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbeşte cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „şi nebuna de mătuşa Mărioara, după mîne ; şi eu fuga iepureşte prin cânepă şi ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-1 sar, o cotigeam înapoi, iar, prin cînepă, fugind tot iepureşte, şi ea după mine până-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit; pe de laturi Iar gard; şi hîrsita de mătuşă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Şi eu fuga, şi ea fuga, şî eu fuga, şi ea fuga" etc. (p. 42—43) ; fie că, în *Harap-Alb** evocă pe Gerilă şi întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferenţiere a unor verbe apropiate ca înţeles : „Nu era chip să te apropii de dînsul, că aşa tre-

mura de tare de parcă-1 zghihuia dracul. Şi dacă ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost ? Dar toată suflarea şi fap-" tura de prin prejur îi jineau hangul; vîntul gemea ca **un** nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, \T*ascurile ţiuiau şi chiar lemnele de foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvbzdite una.peşte alta în scorburi de copaci, suflau **în** unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şj ceasul în care s-au născut" (p. 230). în aceeaşi linie plină de viaţă şi de mişcare stă scena încăierării între Pavel şi Ion şi atîtea altele din *Amintiri* sau. din *Poveşti,* rămase **în** memorie cu pecetea lucrărilor «raite. -

Unic prin geniul lui **Oral,** Creangă apare» prin neasemănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimii*, prin acea - vigoare a conştiinţei artistice care **îl** uneşte aşa de strîns cu Maiorescu şi cu Eminescu, bucuroşi' din primul rrtomenf a fi ghicit în el o conştiinţă înrudită.

4 I. SLAVICI

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. In ***Popa fanda,*** care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de ***Soacra cu tret nurori,*** prima povestire a lui Creangă, jî cu şapte ani mai devreme dectt ***A&vntirile*** aceluiaşi, întîmpmam formele orale şi zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: „Pe părintele Trandafir să-I ţină Dumnezeu! Este om buri; ia învăţat multa carte şi cîntă mai frumos decît chiar şj răposatul tatăl său, Dum**nezeu** sa-! ierte! şi totdeauna vorbeşte drept şi cumpănit ca şi cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinereţea lui. Şcolile cele mari nu se fac numai iac-aşa, mergînd şi venind. Omul sărac şî mai are, şi mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, daca nu l-ar strica un lucru. Este cam greu de vorbă, cam aspru Ia judecată: prea de-a dreptul, prea verde-faţiş" ***(Nuvele,*** voi. % ed. a Vll-^av 1938, p. 7—8). Pentru desăvîrşîta stăpînir* a acestei unelte stilistice îi lipseşte însă loi Slavici jovialitatea fi verva lui Creangă. Et întrebuinţează dealtfel oralitatea populara nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar m cuprinsul nuvelei ***Popa Tanda,*** cînd, după ce evocase împrejurările din Săraceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuşi istorisirea continuă din punctul acestuia de **Vedere** şi cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoţeşti:

„Sfinta Scriptura ne învață că, întocmai precum plugarul trăieşte din rodul muncii sale, şi păstorul sufletesc, care slujeşte altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Şi părintele Trandafir şi într-asta, era credincios către sfînta învățătură ; el totdeauna a lucrat numai pentru povațuirea sufletească a poporenilor săi, aşteptînd aceştia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic" etc. *(ibiâ.^* p. 17). Este în această variere a tonului o dovada de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaştem cu toată hotarîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou şî fără' asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică **într**-un limbaj abstract: „Ca îndeobşte oamenii, părintele Trandafir niciodată nu şi-a dat^ seamă despre^cele] ce făcea. Era preot şi era bucuros. îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe' creştinii, să mîngîîe şi să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe *na* se gţndea.De jş-ar *fi* .întrebat cîadva dacă cuprinde el şi înalta sfințenie, tainicul înțeles ăl ckerrarif sale, ar fi rîs poate•% tăcere de toate aceje, pe care omul numai în mbmentețe gtele le pricepe",**etCj.** (/W1; p.,, 16). Rareori, şe ridică Sîâvici pieste **ce**nuşiul acestui limbaj: „a da ajutor siifl&esc celor' rătăciți.,, tainicul înțeles al chemării... momentele grele" şi **atfeea,** alte expresii din aceeaşi categorie' uzată,. cîte se pot spicui în paginile **sale.** Par cu aceste mijloace sărace^ izbuteşte .Slavici si, **cjea** personajelor lui o. viața interioară^ surprinsă într-o adîncîme care nu-1 ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar, în procesele tor intelectuale, ca în cazul neuitatului Buchilea» care clescopere înțelesul, mecanismul şi foloasele scrisului şi ale cititului: 3udutea asculta cu mare, băgare de seamă, deşi nu înțelegea nimic. Dar* după **ce** s-a văzut singur, el **a** hiat plumbul şi a început^să învețe a-si scrie numele. L-a scris o dată, l-a. scris d* două; de zece, cu atît mai bine înțele**gea** ca se poate să înțeleagă rşi altul ceea ce scrie, pentru că **de** cîte ori suna într-un fel el scria aceeaşi slovă. El a luat **r**i caietul Jui Huțu şi cu mare părere de bine a văzut că 'ele pe care le-a scris sînt si în .paiet. Acu parcă înțe**legea** că este cu putință **ca** unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un feL Dar .tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețeala. Această înțelegere între un număr nesfîrşit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putință ,ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi ? La asta nu s-a gîndit niciodată. Era cu putință ca doi oameni care. nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, şi dacă ungurul ori neamțul nu ştie romă**neştCi el** nu are decît să scrie, pentru ca să-1 înțeleagă ce vrea să zică ?" *(ibid,,* p. 117—118).

Cînd însă moralistul şi logicianul priveşte la spectacolul **lumii** externe, pana **sa** devine **mai** puțin ingenioasă. Descrieri **ca** acelea **care** aştern notații, precum : „nu e însă negură ; cerul e senin ; vîntul se mişcă leneş în răcoarea dimineții" (p. 4°), nu sînt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, aşadar, în sine şi mişcarea aceasta este atribuită personajelor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuşi: „Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în marginile argintate ale nourului, el închise **ochii,** ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca nişte vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh". La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci şirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă : „Aşa se năştea un **gînd** pe altul în sufletul lui ; intra tot mai adînc în aceasta **lume,** pînă nici **nu** maî ştia **dacă** se află aici ori colo" *(ibid... P-* 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantezia lui vizuală. Puține cuvinte îî stau la dispoziție cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. în genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise şi din care păstra atîtea amintiri, mei îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogățesc vocabularul lui. Claritatea fiind țința pe care o urmăreşte mai adesea, Slavici va întrebuința de preferință cuvîntul general, repetindu-1 ori de cîte ori va fi. nevoie, chiar fnlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povesteşte că Huțu voia s-o „prindă"

pe Lina, în timp ce toata lumea rîdea că nu putea s-o «prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, te timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creanga ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar *fi* variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulţumeşte însă cu un singur termen general. Paginile lui,ne prezintă la fiece pas exemple din aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasa a scriitorului n-a căutat nicidecum sa le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

5 I. L. CARÂGIAI£

Printr-o diferenţiere individuală, proprie creaţiei de geniu, realismpl povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neaşteptata lui plenitudine în opera lui **I.** L. Câragiale. Din punctul, de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se **găseşte** deci în succesiunea unui Costache Negruieizî sau N. FiKroon. Pictura mediului contemporan, a omului c?are îl reprezintă şi a' chipului în care el se mişca şt jvorbeşte alcătuiesc obiectul artei lui J. L. Caragîale. Desigur, în timpuFbbgaţei sale Cariere, Câragiale depăşeşte de cîteva ori cadrele realismului. T6tuşi, pentru fixarea "momentului său literar, este necesara raportarea lui la toţi acei înaintaşi care, înaintea lui şi cu mijloace pe 'cale abia el trebuia să le desavîrşească, au încercat o artă ancorat! în categoria „adevărului*. In vederea împlinirii programului său, Câragiale a înţeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua sa înîănţuîasca nu numai pe scriitorii militanţi din prima jumătate a veacului, dar şi pe unii din scriitorii apreciaţi ai timpului său. Propriile lui săgeţi împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvîrliţe de Titu Maiorescu; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conştiinţei sale artistice îndreptăţesc alăturarea lui de ceilalţi scriitori ai „Junimii". Ironia însăşi era o unealtă mult experimentata de vestita societate literara, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuţita adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conştienta. In *Cîteva păreri* (1896), adevărata artă poetică a^ marelui scriitor, sînt notate directive şi principii în legătură cu. esenţa operei literare şi cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale ştie să deosebească ţntre „stil şi manieră". „între stil şi manieră, scrie Caragiale, este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial" *(Opere,* voi. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparaţia dintre *Hernani* al lui Victor Hugo şi *Othello* al lui Shakespeare. în opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice", oraţiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă şi plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Cînd Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre vDesdemona şi Cassio, el, nu găseşte să spună decît aceste cuvine: „Cum să-i omor?" Xaci, din două una, raţionează Caragiale, ori (Oţhello)'e^ în adevăr gelos pînă la cumplita crimăV şi atunci n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai" cu seamă kilometrice, şi încă în versuri d^tilate; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi nrare să se mai potrivească, la urma, crima^ deloj. Prin uţţnare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crima. Othello,\deşi «turc stupid», o ştie bine aceasta şî, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face" *(ibid.,* p." 60). Iată ceea ce nu înţelesese Hugo : caracterul, manierat al intervenţiei retorice, adăugată în, chip artificial întregului* care îşi pierde astfel spontaneitatea şi Necesitatea şa de organism viu. Dacă Hţugo şî, împreuna cu el',atîţi alţi scriitori, mari sau mici, au putut cădea , în această eroare» lucrul se clatoreşte străveche! iniţieri retorice, propagata priii şcoalele noastre. „A î sfînta retorica?! exclamă Caragiale. Cu multă. pietate mi-aiduc aminte de savantul. Cowr* *ţrancais de Rhetorique,* prima ţîţă de la care am. supt laptele. ştiinţei .literare *(ibid., p.* 64). într-un astfel de curs se,putea afla ca stilurile sînt înjghebări fixe şi codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut'înainte de a apărea noi. Străvechea înţelepciune retorică ne învăţă că există stiluri clare şi concise, pompoase şi uşoare, măreţe, simple şi sublime, patetice, largi, ornamentate şi înflorite. Ar fi destul deci sa-ţî alegi stilul operei tale, pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ţi-1 garantează. Cît despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda, de asemeni, tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosinţă împrumută neapărat agrement şi distincţie vorbirii. Faţă de acest mod de a înţelege fabricatul literar, atins **de** indelebila marcă a manierismului, conştiinţa de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieţii. Nu există, aşadar, mai multe feluri de stil şi nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil: „scitul -potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie învestmîntat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputinţă de convertit tn formulă generală şi de întrebuinţare obştească, rezultă din aceea că, privit în esenţa lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfăşoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru şi a ritmului în oare, prin creaţia **de** artă, 'sufletul nostru îi răspunde: *Ritmul — iota esenţa stilului".* Potrivirea acestor două mişcări este un rezultat «xtrem de, delicat, efectul unui echilibru foarte labil» Scriitorii^ trecuţi prin şcoala retorica 11 strică adeseori» cînd, în loc să asculte mişcarea vieţii, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor. < •• i ,.

Caragiale a .folosit de cîteva ori în chip ironic, categoriile retoricei clasice. In *Doua* ***loturi,*** cînd Eleuţheriu f*opescu crede a fi găsit bjletele de loterie* îndelung şi cu deznădejcle cgutaţe, autorul intervine patetic: «Toţi zeii I toţi au murit % toţi mor ! numaiî^oroc^Ji trăieşte si va trăi .alături cu-Vremea, nemuritoare ca şi el!... Sînt acIU. aci bi**letele!...** aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbeşte pe-ntuhericj D. Lefter e liniştit — acea linişte a mării, care înţelemtă, în fine, vrea să se odihnească după zbuciu**mul** unui năprasnic uragan; faţa ei este senină, fără creţ, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de Corăbii, înghiţite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman" *(Opere,* I, p. 160). Procedeul, cuprinzînd invocaţia patetică, aluzia mitologică, solemna comparaţie consacrată, este folosit cu intenţie vădită de a-1 compromite, prin aplicarea lui

la o împrejurare, triviala. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii^ Şi pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrşitul nuvelei notează: „Daca aş. fi unul din acei autori cari se respecta şi sunt foarte respectați, aş încheia povestirea mea astfel... A»; trecut mulți ani la mijloc, intr-un tîrziu^ cine vizita mînăstiirea Țigăneşti putea yedea acolo o maică bătrînă, oacheşe, înaltă şi uscata ca o sfîntă, cu o aluniță mare păroasă dasupra sprtncenei din stingă şi cu privirea extatica»»," Urmează, împreuna cu manierata evocare a celor doi ețoi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor maniL „Dar», fiindcă nu sunt /din^e acei autori, încheie Câragiale, prefer să va spun drept: după scandalul de la bancher, nu ştiu ce s-a,raa| înțtmplat cit, eroul meu şi cu madam Popescu" ***(ibițL, p,*** 163). CaşagaâSe;deeJtaradeci a nu dori să facă parte dintre ^autorii cari se respectă şi,sunt foarte respectați*. EI !reeunță cu drag£ mimă la Ixpeficiile patosului retoric, în faldurile eătuia-atîți scriitori ai tradiției clasice se învestmântau ca într-o haina a demnității. Renunțînd la patosul retoric, ironistul Câragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității si al adevărului* mai vrednic a fi rtvnit In noua constelație a realismului european.[1]

• Câragiale mi cultivă ceea ce am văzut cSse putea numi, sub pana primilor realişti, portretul fizic şi moral al omului. In *Cîteva păreri,* ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar şi împotriva aşa-numitei „analize psihologice" *(Opere,* III;-- ***p.*** 73). Incisivul şi, pe alocuri, adtncul psiholog Câragiale crede a se putea dispensa de miji Ibaeele analizei psihologice. Prezentarea faptului nod şi a vorbei izvorîte din necesitatea situația i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioara. «Dar atunci, întreabă presupusul contrazicător al lui Câragiale, vrei sa re* dud nuvela la proporțiile unui simplu, fapt divers de ziar, şi romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc!" „Ba nicidecum, i se răspunde, dar plimbă-mă pe mare Ia vreme şi cu socoteală. Toate priveliştile marii si toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sînt gratuite si mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul iui Paul._* Adevărul este, pentru realist, senzație; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă In locul analizei psihologice dau măsura schimbării conştiente de poziție pe care o operează Câragiale. <

Renunțînd la portretul moral ți la despicarea complexe* lor sufleteşti, Câragiale nu folosefte mai mult nici asa-numitul portret fizic. Rareori întîlnim evocarea aparenței umane, ca în *Păcat;* „Un foăietan voinic — barba de-abia-i mijeşte, şi sub căciula de oaie părul creț si des... şi nişte ochi blînzi" (I, p. 22). In schimb, ceea ce notează Câragiale* cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor. Cînd bătetanul din *Păcat* înțelege ca a fost remarcat de fata din vecini; „Trupul tînăr se simți furnicat din creştet pînă-n tălpi de un fior fierbiri*e... Căldura -toată i şe urcă la^frunte*<I, pj 23). Iar cînd irtiboldul iubirii creşte în el: „Flăcăul îşi umflă pieptul, îrmnzfndu-şi brațele amorțite de friguri pînă-i trosn*Sfc închesturile" (I, p. 24). Somnul îlcuprinde tîrziu-r ^Se trînteşte pe brînci în pat, îşi reazimă inima, fei care simte b strînsoare nedefinită, pe mîna dreaptă, şi pe cea stingă fruntea caldă* (I, p. 25). Cînd pătrunde, în tine, m apartamentele iubitei: «aude urechile cum îi țiuiesc de tare şi simte genunchii părăsându4" (I, p, 26). în O *făclie de Paşte,* Leiba Zibarf adoarme *i* „Foarte truch't, omul îşi încolăceşte brațele pe masa şi-şi aşează pe dmsele afcpul, eare-i arde tare. La căldura soarelui de primăvara, care începuse să încingă fața mlaştinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului- (I, p. 57). Cînd teroarea pune stăpânire pe hangiu: „Buzele lui Leiba, fripte de friguri» urmau machinal gîâdul tremurînd repede. O scutură tură puternică îl apuca dintre spețe* (I, p. 61). Iar cînd amenințarea devine imediata: „Leiba simți că i se sting puterile şi se aşeza la loc pe prag* (I, 62). Numeroase sînt notațiile fiziologice în povestirea *în vreme*

[1] **Pentru folosința ironică ți anuretorieă a comparației nobile, v,^ ;i pasajele din *Higb-Lifc:* »S-a petrecut pfaă U țapte dxnuieața, cînd aurora cu degetele ci de roză a venit «a bată la uşa orizontului ți sa stingă CH privirile ei lamina petrolet&uV amintînd inefatigabtlUor dănțuitori ca trebuie, cu regret, sa «e deşartă" *{Opere,* ^ p. 209). .Aurora cu degețele ei de roză..." este o imagine homerica, filtrată prin clasicismul francez. Câragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul carageliafi, Edgar Bonandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea *pt* frumoasa doamnă Athenaîs Grejțoraschko cu *divina Hebe (ib'd., p,* 211).**

de război. -Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din câmpul modificărilor organice: „Hangiul deschise gura mare sa spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se ma^ putu închide ; ochii clipiră de câteva ori iute şi apoi rămaseră mari, privind ţintă, peste înfăţişarea aceea, în depărtări neînchipuite; mîijnile voîră să se ridice, dar cazma ţepene de-a lungul trupului" etc. (I, p. 179), Iar cînd fratele pierdut de mult reapare ca o întruchipare a visurilor, lui de groază şi îi oferă să bea: „Stavrache luă paharul; rl duse spre gură, dar gura ramase-ncleştată, tremurînd şi, ca şi cum ar fi băut, deşertă paharul peste bărbie pe ,sîn" (I, p. 180). în povestirea *La conac* ni se prezintă, cu ocazia călătorului care întrupează, fară îndoialâV ispita diavolească, schiţa unui portret fizic: «Călătorul după chip şî port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă pîn sate după daraveri; un roşcodan. grăsuliu,. cu ^aţa vioaie ; cîrn şi pistrui; dar om plăcut la înfăţişare şî* itovaros glumeţ, numai atîta că e şaşju.„." Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notaţia reacţiei fiziologice pe care o produce vederea ciudatului calator, ca un element care acordă un, mare spor de viaţă •imaginii. Ca privirea şa crucişe* „când se uită dre$& ;în ochii, tânărului, îi, face aşa ca p ameţeală, cu un fel de 4t*rere la apropierea sprîncenelor", (I, p. 220), în *La hanul lui Mînr j&ală,* rătăcirea prin noapte este redata mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: «Frigul ud mă pătrundea ; simţeam că-mi îngheaţă pulpele ţi braţele. Mergînd Cu capul- plecat ca să nu mă-nece vîntul, .începui să simt durere la cerbîce, la frunte şi la tâmple fierbinţeală şi bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am g/îndit eu» dîndu-mi căciula mai pe ceafa şi ridicîndu-mi fruntea spre cer. Dar vîrtejul norilor mă ameţea; mă ardea sub coastele din sţînga. Am sorbit în adînc vîntul rece, dar un junghi m-a fulgerat pîn tot coşul pieptului de colo pînă colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o şi am pus-o pe oblînc... Mi-era rău... N-am făcut bine sa plec!" (I, p. 144). în *Două loturi,* după prima, zi a infructuoasei căutări a biletelor: „D-1 Lefter a căzut pe o canapea sfarimat de oboseala ; a simţit că i se taie încheieturile şi aşa, un fel de slăbiciune la lin-

gurea, parcă-1 lua o apa; a raoţăiţ de cîteva. ori ş-a adormit" (I, p. 150). Cina • atena. tucsiţa în *La Moşi* se întremează, printr*o băutura răcoritoare, dia rsfîrşeala pe care i-o provocase, oboseala şi căldura anotimpului, Caragiale notează : „în cîteva clipe, moaşa Lucsiţi s-a simţit reîntremată: sfîrşeala şi acel sentiment ele pierzare, care-i vine omului cînd simte un gol de - haos la lingurea, au dispărui cu desăvîrsire" (I, p. 279). Atâtea exemple sînt suficienţe pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice si a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viaţă ihterioară. De, cîteva ori, scriitorul a înviat fiinţe abisale, singuratici perduţj în giadurile şi teroriJb lor.- în pictura{ interna a ormppî, Caragiale se npreşte însă^în prima.etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu ^zugrăvirea fiinţei fiziologice,, a introdus o nouă. categorie literară» dar şi satisfacerea acelei nevpi de puternice senzaţii directe, în care Caragiale afirma unul 4in principalele puncte ale esteticii sale... •

Dincoace de senzaţia organică, mai sus, în planul gîndurilor şî, simţirilor, care-i traversează personajele, Caragiale opreşte de asemeni notaţia sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecţie psihologică, adică o operaţie intelectuală , care menţine distanţa dintre scriitor şi complexul, sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzînd în actualitatea sufletească a unora din .personajele • caragelienc• ntf • shţtem ..obligaţi, să/ne reprezentăm pe. autorul care o reflectă. Distanţa dintre acesta şi oamenii pe care-i .zugrăveşte este suprimată, jprîa fuziune simpatetică, încît viaţa interioara a acestora nu este „oglindită"» ci „produsă", ideile şi sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroi' lor. Nu ascultăm pe autor vpibiridu^ne,. ci..„vedem" oarecum personajele gîndtno şi simţind. Staul lui Caragiale, în aceste împrejurări,, nu este^ deci „expozitiv"»-ci ^simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul djn *Păcat* consunfîndu-se de dragoste şi aşteptare;: „Trei nopţi de pîndă... patru.,: cinci... şi tot aritea -zile mai grele ca nopţile; ceasuri de cursuri şî meditaţii... zgomotul camarazilor, neputinţa de a «a singur cu închipuirea lui... şi frigurile™ şi ferestrele tot închise... şi perdelele veşnic lăsate" (l,>p. 25). Stările interioare, notate

în discontinuitate, ca tot atîtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sînt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăieşte prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic a!l autorului. In O *făclie* ***de Paşte,*** poate singura nuvelă în care Câragiale a ţinut să trateze „un caz" sufletesc, după maniera naturalismului psihologic» asa-numitele „analize*' sînt atribuite unor personaje secundare* studenţi care se întreţin, în faţa lui Leiba Zîbal, despre împrejurări uluitor de asemănătoare cu ale lui. Cînd scriitorul însuşi apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru, a transcrie: „Hangiul, posomorit, se puse să rumege în minte cot ce auzise... In tăcerea nopţii, pierduţi în întuneric, un bărbat, două femei şi doi copii fragezi, smulşi fără veste din braţele bmeifăcatorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc şi jertfiţi' umil eîte unul... Ţipetele nebune ale copilului retezate de junghiul oare-i despică pîntecele... Gîtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiece gîlgîitură de «nge, o horealtur* surdă..." etc, (I, p. 61). Şi reveria' lugubră se continuă^ fiinţa ritmul tei propriu, fără altă amintire a prezenţei povestitorului dedt felul caracteristic al vocabularului -său: «copiii jertfiţi unul câte unul... braţele binefăcătorului somn... ţipetele nebune" etc. Câragiale transcrie de data aceasta-cu propriile lui cuvinte, Cînd scriitorul este el însuşi subiectul activ al poveStîrii, ca în *Grand H&tel „Victoria RotitânS",* notaţia discontinua a vieţii interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergehţi* între materia şi expresia transcrierii să mai poată apărea: «Zece ceaiuri... Să ma culc... Las ferestrele deschise şi^lumiînarea aprinsă şi ma' aşez îrTpat... Mă doare capul.* Băiatul cu prăjitura... Ce ocni!... Oare să fiexistînd d£-ochiul ?... Un neastâmpăr nesuferit îmi furnica din talpă pfnă-ft creştet... Insecte !.„ Iute jos din pat!... Iau luminarea să văd de aproape^...* etc. (I, p. 76). Alteori, te fini scriitorul transcrie gînduruVşî sentimentele personajelor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personajeldr. Apare arunci:- aşa^numitul „stil indirect liber", efect stilistic foarte răspândit la.scriitorii naturalişti ai veacului trecut, şi pe care Câragiale pare-se — îl introduce in literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Pătat,* momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul şi primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i

de aproape: „Steteau aci, faţă-n faţă, cei dpi bătrim şi buni prieteni, dar era aut de nemăsurată depărtarea dintre ei! Şi aceasta reducea pentru Cuţiteiu la proporţii ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui- La urma urme? lor, ce lucru mare şi grozav E ceva să se-ntîmple mai des si mai lesne?... Ce?... Se iubesc doi oameni tineri-„. Ei! Ş-apoi>... Lume nu e?..ţ" (i, p, 4Q). Autorul povesteşte; cum se desfăşoară convorbirea dintre, cei doi prieteni, dar.» de la un. moment dat, ppppr£ile cuvinte, ale/unuia din personaje apar în naraţiunea autorului. Cumintele: „La urma urmeior, ce lucru mare şi grozav ?* etc. nu sînt ale lui, Câragiale, ci ale iui Cuţiteiu, Altă dat&. criza sufletească a Ilenei; pejlonaj al aceleiaşi nuvele, nu ne >eşţe prezentată; în referatul-:scriitorului; ciiîn progria vorbire inţeţnă *A* personajului; „Oricit era de tfciara Ijeana^inţelesese taică-său citea -îh sufletul ei tot aşa de ijbine ca-a cărţile lui de Ia biserică... Dacă-i aşa, care. v$. sa zică ştie şj eL. Ş-apoi ?... să ştie! Cine ce treabă are?... ţ»ricade cine?... de ce?,~;de Matache ?... tontul?... cîrpa?... O *.A*± lase si pace bună: trai cu «de-a sila nu, se poate* etc^ Cînd monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reintra în drepturile sale: *„Şfo* cu mîiniie^f^te în par, femeia îşi legăna ca de durere capul frumos ihtr-o parte şi-n alta.;." (Ī> p. 47). în. nivela *în vreme de război,* scriitorul ne înfăţişează meditaţia solitara "a hangiului, d-1 Stavrache: „Pe cînd d-1 Stavraohe lş} ridica aşă de sus interesantâ-i clădire de ipoteze,. îăcată ahă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă.e slovă străină.!. Slovă' străină!,.. Ei! lucru jacului!" (î, p. ITO). CUVMK tele: „slovă străină" apar de douăcri, dar întîia oară eje aparţin autorului, a doua oară personajului său,' evocat îrt chipul caracteristic al vorbirii sale, prirt efectul stilului indirect liber. . , . , •.

Stilul simpatetic şi cel indirect liber;sînt oarecum trepr tele care conduc în centrul însuşi al artei scriitoriceşti a lui Câragiale. Ele sînt modalităţile tehnice ale unui scriitor care îşi' vede $i îşi aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i şi ascultîndu-ii făcîndu-i să se mişte şi sa grăiască. De aceea toată arta lui Câragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte

concrete si ele colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului in care omul vorbeşte şi este ascultat. Nimeni înainte* lui, numai Creangă în acelaşi timp cu el, destui de puţini după dînşii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeaşi pieciziime a auzului, aceeaşi intuiţie exacta a sintaxei vorbite, a vocabularului şi a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiţi oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul îneîntării mereu reînnoite pe oare o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau im răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acţiune, în acţiunea orală, adică în dialog. Reflectând, ca de atâtea oii, la condiţiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiţei *Amici:* „Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicaţie de ton, de acţiune şi de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicaţie atît de necesară pentru citire caldă — va suplini însuşi cu imaginaţia această lipsă" (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicaţii asupra tonului, acţiunii, gamei temperamentale, * este a dramaturgului. Şi Caragiale este poet dramatic pînă şi în cea mai sumară dintre schiţele lui. Dar cum perfecţiunea unui text dramatic este să facă inutile indicaţiile Închise de obicei între paranteze» prin însăşi evidenţa constrângătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipişi, şi în schiţa *Amici* şi în oricare dîri paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului şi acţiunii. Tata o pagină mai puţin cunoscuta, smulsa din povestirea cu elemente alegorice *Ion.* Eroul este un neconformist, un încăpăţînat care îşi susţine oricînd părerea, împotriva obştea coalizate contra lui;

„— Ia ascultă, mă băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei: dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu ?... ce^ţi pasă ţie ?

— Cum o să placa, nene, săracul de mine?„. măgar! din gura ! «Carnavalul de Venezia» ! cu variaţiuni! !!

— Dacă le place, mă ! n-auzi ?

— Ia m-ascultă si pe mine, flăcăule, zice altul mai dîrz» pierzîndu-şi răbdarea ; de ce eşti căpăţînos şi nu vrei să-nţelegi ?„. Dacă ne-o plăcea şi nouă, ăstora de aici ?

— Cum sa vă placa, omule ?

— Eî! uite aşa: şă ne placă!... Ce?... nu cumva, o sa cerem voie de la tine să ne placă Uite, mă!... Cine eşti tu ?

— Nu-i vorbă de cine sînt eu! strigă Ion aprins ; e vorba: se poate să placă ?... măgar — din gură, «Carnavalul de Venezia» — cu variaţiuni ?... Ai ?...

•— Nu zbiera aşa la mine, că eu te plesnesc!... Uite-aşa ! o să ne placa !

— Lăsaţi-1, mă, zice altul ; asta e părerea lui..." etc. (IV, p. 161—162).

Străbaterea acestei pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicaţiile de ton şi acţiune, în acompaniament, sînt inutile.[1] Unicele indicaţii sumare, în replica a -patra şi a şaptea, ar fi putut lipsi şi ele. Cititorul nimereşte singur tonul just şi se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulţi cititori să recitească cu grai viu aceasta pagina în faţa mea. Toţi au reprodus aidoma înălţarea tonului în replica .penultima şi coborârea lui 4n cea din urmă- Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrângătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiata pentru a stabili divergenţele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta» adică trecerea, îrt interiorul aceleiaşi fraze, de la o formă de construcţie gramaticală la alta, este unul dm procedeele mai des întrebuinţate de Caragiale, în transcrierea stilului[1] vorbit. Un exemplu cHn multe care pot fi spicuite : „Strigă pomojnicul : «Cirte-i!» Hoţii cei doi, fugi care-ncotro" (I, p. 140). Interesant este de urmărit şi procedeul vorbirii dagresive, care reproduce ideaţia neselectată prin atenţie, cedînd oricărei asociaţii. Iată în această privinţă un pasaj din *Art. 214>* unde „cocoana* se prezintă avocatului: „Mă recomand Tarsiţa Popeasca, văduva lui priotul Sava de Ia Caimata, care a dărămat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou, şi fiu-meu, Lache Popescu". Referinţele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni: „Să poftească!;.. Iacă-i vine luî pofta să meargă unde a-nţărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune Ia *Universul* că se bate, zke, că englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi şî ăia ! încinşi cu tei ca Ta* Fefe-

[1] Pentru folosirea indicaţiilor în paranteze, **V.** totuşi schiţa *Art. 214* (II, p. 78 urm.).

lei" etc. (Ii, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sînt numai acceptase, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înşiruie după o alta ordine decât aceea cKscriminativă a logicei. Astfel, în schiţa *Proces-verbaî,* care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămîne vorbitor fi în acesta situaţie, dorinţa redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare : „Având în vedere că d. Stavrache -Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Graţiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiaşi proprietar cu no. 13 simplu, iar ia 'stingă un loc viran «ot al. aceluiaşi proprietar neîngrădit depunîndu-se^fel de fel de murdaHcuri de către vecini cum şi de ^trecători, pentru care i s-a făcut în-mai multe rînduri proces de contravenţiune asupra salubrităţii publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fimd compus dintr-o cameră* o săHţă si o bucătărie, toate de cărămidă şi o magazie de scânduri de lemne de foc, pe care 1-a încniriat Cu contract în regula încă^de la Sf. Gheorghe trecut domnişoarei Lucreţia Ionescu pe uni an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic" etc. (I, p.;18$U-*19d). Câragiale a transcris de'mâi'-'multe ori vorbirea neselectată de atenţie sau aceea alcătuită din asociaţii călăuzite de alte criterii decît cele logice. Comicul^verbal carageksc rezulta într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee. ' »

Ara, spus că X L. Câragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic Evocarea mediului ocupă totuşi un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor şi a vorbirii. CaraH giale mi descrie niciodată interioare, rareori şi cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puţin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară şi pe care ei le mînuiesc/ Oamenii Iui Câragiale se mişcă într-d lume fără obiecte, dar se mişcă după deprinderile ^comune timpului şi societăţii[lor. Marele lui-meşteşug constă în prezentarea tipului în individ;'-încît adevărata temă a naraţiunilor lui este viaţa societăţii româneşti, mai cu seamă a micii burghezii bucureştene, în cele două sau trei decenii după 1880; Intre formele de viaţă ale acestei societăţi un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatiisme ale vorbirii care desenează, peste intenţia comunicării individuale, structura obiectivă şi. autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci cînd i s-a întimplat să descrie o societate mai veche şi cînd, după modelul creat în romantism, ispita descripţiei pitoreşti putea deveni atît **de** puternică, Câragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir lanulea,* cu multele ei grecisme şi turcisme, este un exemplu edificator în această privinţă.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Câragiale sa nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimţit totuşi natura într-un chip mai viu decît acela care i se recunoaşte de obicei: Dar natura care apare, ici şi colo, în. povestirile lui Câragiale, ca tot atâtea luminişuri neaşteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă" unul trecut printr-o imaginaţie difluentă, receptat ca sunet şi ca senzaţie organica întovărăşitoare, mai puţin ca trăsătură văzută. Contemporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinaţii muzicale ale lui Câragiale, despre, melornania lui pasionata, despre prodigioasa memorie care îi ţinea oricînd la dispoziţie toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalităţii lui Câragiale, în afara de cele cîteva referinţe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notaţii din *Calul Dracului:* „Nici prea cald, nici prea răcoare ; de vînt, nici suflare; pe cîmp, aşa linişte de toate patru părţile, că se puteau auzi cum ţîrîiau şi forfoteau gîngăniile, mis-miş pîn păiş, şi apa cum gîlgîia afară din ghizdul fîntînii printre pietricele..." (II, p. 245). Dealtfel, povestirea *Calul Dracului,* prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn, care face să răsune ca un acord din *Visul unei no^ţi de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seama inspiraţie naturistă a lui Câragiale. Altă dată, în *Hanul lui Minjoală,* descrierea, susţinută **de** notaţii organice şi de unele trăsături vizuale, a unui peisaj scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină : „Să fi mers o bucată bună de drum. "Viforul creştea scuturindu-mă de pe şea. în înalt, nori după nori zburau opăciţi ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alţii pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subţire, lumina oste-

nită a sfertului din urma. Frigul ud rna pătrundea ; simţeam că-mi îngheaţă pulpWle şi braţele" etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpînd „în astîmpărul desăvîrşiţ ca-n puterea nopţii", în «are nkS „glas de cîine nu se mai auzea", reţine pe Caragiale şi altă data, în bucata *In vreme de război.* *m* funcţiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia -o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniştilor sau posomoreHlor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupîn Stavrache alunecând sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere &-a înstăpânit cu multe îndoieli asupra ^drepturilor Sale:' „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi-boabele de apă prelingîndu-se de pe streşini şi pktfnd in clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adiris la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri" (I, p. 173—174). Senzaţia, notată cii dibăcie, "este a unui spirit muzical care ştie să asculte glasurile naturii şi sa călăuzească ecoul lor în adân£îme. Simboliştii numeau beţiei de efecte de stil ^coreaponr-denţe". Caragiale le regăseşte ^pe seama sav hnbogăţind cu *o* tehnica nouă ana sa precisă fi savantă..

V SCRIITORII SAVANfl

1 B. P. HASDEU

într-o vreme în care erudiţia istorică şi filologică tua încă Ide printre genurile' literare, scriitorii savanţi aduc contribuţia lor dezvoltării artistice.' a literaturii. Dar dintre humele de învăţaţi ai timpului, patru sînt acelea care pot pretinde cu maî multe drepturi a fi luate fn considerare. Cel dinrii este acela al lui B. p. Hasdeu, în care conştiinţa artistului n-ă tfneetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. „Istoricul este un uvrier şi un artist' totodată"», scrie, el în *M$,* în prefaţă primei ediţii a lui *Ioan~vodă cel Cumplit^* Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar şi la compunerea lor în întreguri care sa aibă b „perspectivă" şi un '„colorit"* Perspectiva cere gradarea episoadelor în aşa fel încît din fondul situaţiei generale, abia estompate, sa înainteze planurile din ce în ce mai luminoase„ în raport cu importanţa lor pentru povestire. „încît priveşte coloritul, adaugă Hasdeu, ştiu atâta, că inima simţea în adîncul său ceea ce scria condeiul; iar cînd inima simte„ condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunţă la perioadele ample şi bogate, la cadenţele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea'" se întregeşte din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare : „Şi cine oare era acel fericit păstor al popoarelor ?" se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecît: „Fiul marelui Carol V, micul Filip II" *(loan-vodă cel Cumplit,,* ed.

1894, p. XII). Sau: „în'Franța domnea regele Carol IX. Greşesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici" etc. Cînd aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care nî-1 arată pe Carol IX „sarutînd lanțurile care îl sugrumau", nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatica, reflecția generală şi patetică,' enumerația şi întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atîta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar, printre atîtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturîndu-se, numai după ce s-au înfruntat şi s-au contrazis, se întregeşte din cînd în cînd cîte un cap de caracter. Iată-1 pe acela al lui Ioan-vodă : „Eroul nostru, scrie Hasdeu, avea neşte ochi mici şi negri, în cari se răşfrîngeau cu o deosebită energie şi răpeziciune toate pasiunile şi toate mişcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea, mai simpatică,;în momente de mînie se împleau de stnge, fulgerînd din 'timbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor* *(op. cit.,* p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeaşi vreme. Demonul romantic al analogiei' îl face sa caute echivalențele cuntre exterior, şi interior şi-1 aduce să apropie chipul unor oameni adt.de deosebiți ca fire-şi ca rost al vieții, cum a fost Ylad Țepiş, Cesare Borgia şi Wîlliam Shakespeare. în sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei şi frenologiei, j Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater', sau din frenologul Combe, ceea ce izbuteşte să ne intereseze cu adevărat este tot intuiția portretistului artist, care ne arata

' **Preocupările firionomice, în legătură cu Lavater, sînt foarte vii în' acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* .('1864, publicată în volum abia în 1910 de IuUu Dragomireîțu) notează odată: „Nu stiu daca toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare ca nu 1-a ghicit nici chiar Lavater. Matura copilului se poate cunoaşte cînd îl vezi plîngînd. Lăcrâmile mi desfigurează unele fețe copilăreşti, ba în ca le dau oarecare expresiune blinda, dulce, simpatică; pe cînd sînt copii al căror plîns le strâmbă ți le schimonoseşte astfel trasaturile feței, incit nu ce poți uita la ei fără sa resimți un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară* (p. 37).** ^

în chipul lui Țepeş-vodă „aste pleoape atît de masive, aste unghiuri interioare atît de ascuțite în direcțiunea nasului, astă privire atît de țintită ca şi cînd ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbîroituri de la coada ochilor, astă lumină *(lumen ocult)* atît de umedă şi ieşita afară curat ca ochiul şarpelui..." *(Filozofia portretului lui Țepeş,* în *Scrieri,* ed. Mircea Eliade, voi. II, p. 14).

Scrisul luî Hasdeu a degajat în epoca sa o larga, undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca,* oratorul public,' polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemența celui dintîi este mai mică ; în timp ce licențele lui sînt cu siguranță mai mari. Căci Heliade rămânea un spirit grav chiar în clipele cînd uita datoriile urbanității scriitoriceşti. Lui Hasdeu nu-i displace, însa nici gluma uşoara şi licențioasă, oferită din belşug de *Micuța,* nuvela retipărită de maî multe ori de autor pînă ,m anul 185*6. Nu vom cita totuşi nimic din, *Micuța* şi nici din *Ursita,* unde se găsesc totuşi descripții peisagiste şi vestimentare, portrete fizice şî interioare, dar fără un deosebit caracter evocator: Pentru ă ilustra Sarcasmul Iui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice, Iată "un pasaj ctin conferința *Noi şi voi,* rostita în 1892 **î** ^Vecina noastră Austria e *în* poziție. în pîntecele ei se zvîrcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deşi cel mai mititel şi cel mai slut, un plod în care , nu deosebeşti încă bine daca e om, dacă e cîine, dacă e peşte, Stă la iriijloc şi dă ghîonturi îă dreapta şi la stânga, batjfadu-şi joc de ceilalți, ca şi când ăr fi cel mai mare şî cel mai mândru* *(tindu* voi. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai tînriu va folosi exemplul, reluat şi amplificat, într-o epocă.de mari licențe ale scrisului, de către top acei „polemişti viguroşi? care n-au împrumutat totdeauna modelului şi conştiința lui incontestabil superioară.

2 AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multa vreme drept punctul culminant al artei româneşti de a scrie. Şcoala secundarii si chiar gene^ralizăriie criticii literare au menţinut părerea ca Odobescu este stilistul prin excelenţa al literatarii noastre. Şi, fără îndoială, Al. Odobescu eşte un stilist distins, cu certe daruri ale imaginaţiei şi cu un incontestabil, -simţ .muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemînă multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, şi un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, inu-i lipseau umorul şi sfătoşenia.

Reluarea întregului material ne arată, însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al, Odobescu **n**-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Găci un povestitor de forţa şi adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit,*,nici în *Jupîn Rănică Vulpoiul,* nu întîmpinăm nimic care sa amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al .acestuia. Cînd i s-a întâmplat să dezvolte motivul **unei** povestiri populare, ca în basmul bisoceanuiui pe care l-a intercalat în *Pseudo-kyneghetikos,* eL a înecat naraţiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat şi dulceag, alterînd stilul însuşi al basmului, dîndu-i adică un caracter artificial şi bastard pe care nimeni nu-1 poate trece ou vederea. Astfel, cînd feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zîna pe care o îndrăgise „a fugit şi în pădure l-a jiăpustit; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus şi pe dînsul l-a răpus. Atunci înlauntrul lui se făcu adine întuneric ; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca erîmpeie trunchiate de şarpe veninos. Ziua la soare, el se frămintat în durere ; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor da plînsoare, şi la tot ceasul, noaptea ca şi ziua, ziua ca şi noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri: «Doamnă a inimei mele, stăpînă a acestor locuri! de ce m-ai părăsit ? Unde te-ai dus ? Ah, unde ?...»" *(Pseudo^kynegeticos,* în *Opere complete,* voi. I, ed. Minerva, p. 237). Emmescu a. dezvoltat şi el momentul liric, în basmele sale, mult pesta doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic* Dar netăgăduita originalitate şi adîncirnea lirismului eminescian ne face să-1 întîmpinăm şi să-1 recunoaştem eu bucurie, chiar atunci cînd nu-1 aşteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenţiei şi ne lasă ,mai degrabă reci.

în nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzii, al cărui exemplu el recunoaşte, cu ţoală modestia, că l-a călăuzit, în prefaţa pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile româneşti,* cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduiradurji alte merite: „...m-ani fcilit cel puţin sa păstrez — pre cit s-a putut — formele şi limba *Letopiseţelor* naţionale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos ţara Moldovei: să adun datine, numiri* şi cuvinte bă* trînesti, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei ţări sau ale unei epoce au totdauna un .interes mai viu cînd traiul şi ideHe, obiceiele şi graiul de' acolo sau de atunci ne sint cunoscute. Scopul romanţelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta; asta este şi folosul lor instructiv" *(op. tiu,* voi. I, p. 23—24). Şi, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Râu* sau *Doamna Chiajha* sînt încercări de restituţie istorica, cuprinzînd descrieri'.'de împrejurări, costume şi datine în care scriitorul învăţat pare a porni mai mult de la cunoştinţe- deoît de la impresie şi în care intenţia de a instrui acoperă în cea mai mare parte pe aceea de a evoca şi de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie şi răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum : „în

cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi sănețe ; în urma lor veneau roşiorii şi verzişorii călări, despărţiţi în căpitănii, fiecare cu steagul ei, pur tind .mintene roşii şi verzi; apoi caii domneşti, acoperita cu grele harşale de fier şi de mătăsuri ; îndată după aceştia, Mihnea însoţit de patru viteji ferentari cu lăncile. poleite în vîrf şi la minere, şi urmat de boierii de taină, cu vataşii, aprozii* armase" şi lipcanii lor"^ etc. *(op. cit.,* voi. I, p. 29). Toată enumerația acea «ta rămâne zadarnică : mintea se poate îmbogăţi cu unele cunoştinţe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, curn este aceea în care Mihnea serveşte boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinţii şi a le însingera gurile clevetitoare, lunga intervenţie retorica a domnului, menita să explice înţelesul păcălelii pe care o pusese k cale, compromite întregul efeat, dramatic al episodului. Nu întîmpinăm aci nici viziune, rari mai muk dramatism decît cuprind datele subiectului: îyfenitele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în-altă direcţie.

Şi, 4e fapt, ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzaţii pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această, direcţie, sînt cu atît maî remarcabile cu *cA* stilistul crescut în şcoala dasicismului se mulţumeşte adeseori cu epitetul generai, ca atunci când vorbeşte despre „vesela şi raîngîieţoarea beţie" sau cu termemil abstract în locul cuvîatului concret» ca atunci cînd, istorisindu-ne cufundarea uniu* convoi în lacul Snagov, el se fereşte de a întrebuinţa orice expresie. sensibilă: „Deodată, pe Ia mijlocuî căii, o groaznica scrişnitura se auzi, şi tot podul sfarmat se cufunda în adîncime cu sarcina-i îngrozită" ***(op.*** *cit.,* voi. III, p. 20). ^Sarcina îngrozita" pentru convoiul de arestaţi şi soldaţi, cuprinşi de groază, este un mod general de a se exprima, care denunţă în Odobescu pe clasicistul academic. Comparaţia nobila, aluzia savantă sînt mijloace aparţinrad deopotrivă .retoricei clasice, pe care el le întrebuinţează cu umor, atunci cînd însoţeşte o notaţie intimă cu o referinţă erudită, arătrad „ce zice Nîmrol despre podagra mea" sau cît de «bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois". Scriitorii umanişti, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte.

Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg foloj site, preocuparea de a fixa impresia individuală .reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Câteva ore la Şnagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresiyă anunţa cu un deceniu şi mai bine tratatul *Pseudo-Kynegke~ tikos,* înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul şi de-a latul şoselei îi face autorului impresia unei „coase ascuţite într-un răzor de fineţe" *(op. cit.,* III, p. 13). Cînd pătrunde în adîncirnea umedă a pădurii care desparte^ şoseaua Ploieştilor de apele lacului, paleta sa se îmbogăţeşte deodată şi notaţiile sale reţin senzaţiile «le mai fragede: „...totul în preajmă era încîntător; înalţii stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vara, prezentau în bolţile lor razlaţate toată scara feţelor smarândului, de la frageda verdeaţă a mugurului până la negrul întunecat al tuipinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea şt şoapta frunzele*, uşor dălinaw de o Kna adiere* se îngîna singura cu susurul greierilor ascunşi în frunziş. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de, razele amiezei, poştalionul^ meu înainta pe ţăcăneală ţ surugiul, spre a îndemna caii, învîrtea uneori biciul alene peste capul lor, ş*apoi le adresa, din cind în cînd, cu glas domol, strigătul prelungit de : ***bai,*** *&2kţi* * Roatele< briştei tăiau făgaşe subţiri^pe iarba plăpînda a pămtntuiui jilav,, şi tot echipajul păşea cu o moafe lej^nătura" ***(op.*** tfifc, III, p. Io).

De la Vasile Alecaandri nimeni nu evocase natura şi sentimentul omului în mijlocul ei dmtr-o apropiere atît de viu resimţita. Dar, pe cînd, pentru Aleosandri, natura este mai cu seama un tablou văzut, forma şi culoare pîlpîind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedesluşită, lata renumita descriere a Bărăganului în ***Pseudo-Kyncghetikos***: „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singufătatei creşte si mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se- înalţă. de pre faţa păromtulw; din adierea vântului prin Ierburi, din ţîriituji greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşita din sînul obosit al naturii* *(op. cit.,* I, p. 107). Iată şi tabloul, cu atâtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie: „...şezînd acuma colea, fără grijă,

răsturnat în jețul meu, privind liniștit pe fereastră cum mugurul liliacului <se despica și-nverzește suibt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și ascultând, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc si cum brotăcelul cînta vesel întumarea zilelor caiddț te încredințez ca mi-ar place să străbat — fără totuși de a mă mișca din loc — și codrii umbroși, alergînd cu gîndul în goana cerbilor..." *(op. cit.,* I, p. 148).

Acestui simț muzical îi datorește Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci, nemulțumiodu-se a primi armoniile naturii, .ci dorind a le produce el însuși, simțul sau muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele maî bune. Unul din editorii lui Qdobescu, d-f Șt. Bezdechi, notând interesante observații stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeștene: un ritm care ar corespunde șj felului omului și — desigur — sfătoșeniei debitului sau, nezorit să, ajungă la, un capăt, complăoîndu-'se pe cărările laterale, unde asociația sa neistovită îl atrage tot. timpul. .-D-1 Șt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfășurării liniștite a frazelor' lui Odobescu, ritmul lor „andante" sau chiar „temo?, reținînd doua procedee tipice: 1) «hiatul" („pare că"; să o primească, le așjafla, să o lăsăm" etc), prin care âceentele cuvintelor esențiale, îndepărriiida-se unele de altele, spațiul interior al. frazei creștem consecință, 2) „clausulele" masculine", adică sfîrșitul ritmat ăi frazei printr-o silaba accentuată, o particularitate deseori folosită și grație, căreia pare că «după fiecare perioada, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfîrșit".[1] .

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și dțh bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sînt de două tipuri. Unele ***prezinta*** o structură dtiâla, prin dubi* lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anina în cupluri succesive: «A fost fara îndoială un vînător inspirat si a știut sa mânuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărei daltă s-a mladut statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care **s-a**vîntă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurta în poale și larg-despicată în umeri" *{op. cit.,* I, **p.** 133). Alteori, structura perioadelor este ternara: „Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămâie altarul vînatorilor, povestind cum sălbaticul_ uriaș al anticelor legende germanice, cum vânătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi șî printre sdnci,' cum acea faniastică ființa a posomoritelor visuri păgâne, printr-o minune **cerească**, **se** prefăcu **în** blîndul **și** cuviosul episcop și apostol al *Ardeneîor* creștinate!" *(op. cit.,* p. 132—133). Perioada ternară are **un** aspect deosebit de bine condus, cînd **în** succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobîndește o dezvoltare izbitor mai mare decît cele două. care îî premerg» producînd astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe **larga** ei bază masiva: „Acela ar lăuda-o cântând imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene **a** *argintafcatuliti* ApoiIon și venerata, fecioară care poartă săgeți de aur, bucurindu-se de larma vînatorească; cate prin codri umbroși și **pe** piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzindu-și auritul arc, **azvîrlă** darde ucigătoare de **se** cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează **pământul** și marea cu roți peștii din ea" *(op. cit.,* I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seama bogăției bine stapînite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni **nu** știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, **cu un** mai armonios simț muzical, **îh** antreguri sintactice mai bine articulate. De **la** Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase **în,** proza noastră ceea ce retorica clasica numea ^cadența" **și** „numărul". Dar **pe** cînd, la Bălcescu, **numaTul și** cadența sînt mijloace în serviciul elanului **și al** înflăcărării sale **și** sînt adaptate la acestea **printr-un** fel **de** constrîngere internă, **ele** sînt la Odobescu procedeele preexistente ale unui > scriitor savant, ale unui amator **de** artă, istorie **și** folclor, care **le** aplica materiei sale prin convenție **"Stilistică** academdzanta.

[1] Șt. Bezdechi, în ***Introducere*** la ***Pseudo-Kynețhctikos, tâ.*** Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

3 ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanţi care, la sfîrşitul veacului trecut, îmbogăţesc proza românească cu tot ceea ce Ie aduce cultura lor formată în" frecventarea clasicismului, trebuie amintit şi Anghel Demetriescu, cu atît mai bune motive cu cît, publicînd destul de puţin în viaţă şi rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul şi valoarea luî rămîn încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al Iui Anghel Demetriescu aminteşte de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui arta scriitoricească el o descrie odată ca caracterizări care i s-ar potrivi lui însuşi şi cu proclamarea unor principii care sinț in orice caz ale sale: „Acest stil, scrie Anghel Demetriescu, se distinge printr-o transparenţă cristalină, o eleganţă fără pretenţiuni şi o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în acelaşi timp îngrijit. D-1ui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, ş! de aceea d-«a se fereşte de a întrebuinţa în proza asa-nnmitul stil poetic, cu imaginile şi metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noştri sînt nişte podoabe de un gust îndoios; ele seamănă cu nişte haine lungi ce se tîrăsc pînă la pamînt, şî din care ideea se poticneşte sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact; căci cei ce iese din expresia scurtă şi directă, spre a se arunca în dreapta şi în stânga tn tropi, dovedeşte că ml are în minte-i ideea limpede, şi că, neputind să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă.. Stilul aşa-numit poetic

arată mai mult slăbiciunea decît energia intelectuala a scriitorului* *(Opere,* ed. Ovidiu Papadima, p. 332—333). Textul acesta este cu atît mai important cu cît el este cel dintîi în care proza de idei ia o limpede cunoştinţa de sine, de funcţiunea şi frumuseţile ei proprii, făcute din precizie şi energie.

Un astfel de stil curăţat de aportul incongruent al imaginaţiei, dar nedispreţuind comparaţia măsurată atunci cînd ideea are să profite din ea, tinzînd spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca şi al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată, în descrierea oamenilor şi a operelor lor, găseşte formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice şi morale, aflăm, sub pana luî Anghel Demetriescu, reuşitele sale scriitoriceşti cele mai importante, în seria portretelor politice şi parlamentare, din care Anghel Demetriescu şi-a făcut o specialitate egalată de puţini alţi cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forţă, deşi cu folosinţa destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleaşi caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acţiune" în arta vorbitorului, ne este înfăţişat aci prin comparaţia susţinuta cu meşteşugul strategilor şi a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparaţii sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decât acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă şi tăioasă, ca atunci cînd va evoca în Kogălnkeanu „un amestec straniu, dar fatal, de versatilitate bizantină şi brutalitate feudală, de viţiile regimului vechi şi de noile aspiraţii ale secolului nostru... un *mixtum compositum* de tiran şi democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles" (p. 311), sau cînd, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălrtceanu şi Catargi, va imagina grăitorul apolog: „Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toţi. Acesta era Barbu Catargi. Leul se temea şî el de cineva ; *acela era **un** om*" (p. 317). în

studiile de literatură şi-estetica ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase şi al analizelor liniştite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în consideraţie ale stilului ideologic.

4 NlCdLAE 1<3**r&A**

Puternicul temperament; de; scriitor ar IrayNicolae Torgâ a **primit** ***ht*** rine pa fructificat mai toate directivele **stilis**tice ale' veacului al XlX-îea. Regăsim în operele variate si'itft de numeroase ăld'scHitbrubL **nKÎt** o ctiprjndere integrală **a** lor reclamă studii jpiț^reare-pe' ***t*tfrM&*** mi; k avem, **atît** directiva retorica **a** scriitorilor militant? difiain^ ţea jumătăţii veactdui trectfts ***ik*** şi daru*' caracterizării fizice **şi** morale a ptfttntor realişti? eft şî nofâf** pK&ă**'-de** cuWre a peisa^ui **şi** a fernicaruîai urniri/din operele calatorilor romantici- şi -ale'tealhmului. artistic-;- de- «nai tîctiui Sinteza acestor îndrumări este însă **oi** cotul personală, încît o pagina de^.lu* Nîcola* lorga **ceste** *i* «a lucru absolut ^individual, imponW de a ***î%*** confundat «» produsul, aforpcoe, **dusă,** precum este* de vaM:4ocoî«(or al unei mari :• tensiuni. Daca atmosfera morala? în cari, ^ pluteşte? ori4«e dk paginile Iui fiăicessu este „cucernicia", acoea a «crierilor lui Nicolae lorga este .lupta". Nu eştQ rind desprins din opera acestuia, nu există v»eq expr*s#e, a unei, păreri sau a unei impresii oricît de particulare, care să **nu** fie apărata **sau** cîştigata $rtipotHVa. cuiva, Iată, de pildă* « pagină în care scriitorul povesteşte amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris: .Dumineca, încercam exc»rsii în împrejurimi. Dar atâta jluWte **se** arunca asupra tranwaielor, uade se făcea controlul biletelor, **şi** asupra, cochetelor ***twteaitx-maitcbe*** de pe Sena, încît groaza **şi** dezgustul pe care mi 1**-a** inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de **a** lua ck

mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți aşa de prudente si de econoame, ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fî fost îndelung şi cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, şi încercări făcute naiv, mi-au dat lecții usturătoare. Nu ştiu cum, şi prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute şi al cîntecului nostru popular... îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri româneşti care plictiseau vizibil pe atunci aşa de voinica şi de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era. singurul om în stare de a vorbi franțuzeşte ca în secolul al XVIII-lea?»" (O *viața de om*> I, 1934, p, 206—207). Interesanta pagină ne vădeşte un om luptind. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc şi a sentimentelor de ,,„groază" şi ^dezgust", pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului; această societate se,ferea, „cu dreptate", de orice/străin... încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare". Conversația cu Errtvle Picot, în twnpul unei întrevederi neaşteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci aşa de voinica şi de blonda doamnă Picot". Omul care îşi aminteşte în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele si nu şi le reaminteşte acum din poziția unui contemplator liniştit. El le-a trăit în clipii primei lor percepțiuni şi le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă şi de împotrivire, să fixeze expresa sen ti menitelor sale reactive şi să execute o seamă de acte de aprobare şi dezaprobare. S^a spus că Nicolae lorga este un polemist. Şi, de fapt, oamenii şi lucrurile nu trăiesc în fantezia sa decât în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae lorga trăieşte în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuieşte şi calitatea tui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei lite-

rare, filiația unui" astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atât de caracteristic opera, este un fapt evident, deşi ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior. .

Portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din' sectoarele cele mai glorioase ale artei 'scriitoriceşti a lui N. lorga. Notarea fizionomiei» a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține; de multe ori pana scriitorului.. Iată4 pe Alexandru Vlăhuța ; „liricul 'cu glas adînc vibrant* cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toata momentana viață fericită, şi cu ochit adânci, cîteodată străbătuți de^ seîntei, cari răsăreau knprer sionant din întunecata față, tăiată de multe, brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte, aripa de. corb, ruptă parca din pasărea lui Edgar Poe" ***(ibid*** p. 1%). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță* cu fața lui adînc brăzdata, deasupra căreia odihnea greaua şuviță neagră de păr, tăind în diagonală frunteâii nu. poaie să nu tresară in fața adevărului acestui porție®. D»r cine se opreşte, parcu*#nduri., la comparația şuviței ^îegre de păr cu pana pasării, lui Edgar Poe, corbul fatalității şi al regretului mistuitor 4»n renumita viziune a poetului american, sunțe; .asociată lărgindu-**ise** perspectivele moiale ale portretului, pană la stratul acelor, tragice predestinări j>e care Vlahuță părea în a-devar a le duce cu sine. Nenumărate sânt, în sensul lui pf- lorga, aceste rapide fulgerări care luminează şi suprafața şi adîficîmile. în anii neutralității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător al lua Nicolae Filipescu, „dtrza deriziune, ieşind şi din rotunzii ochî de leu,' rjin aspra față pătrată, din războinicul par scurt, aspru, drept, din înfățişarea de cărunt general de cavalerie â lui Fuipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni şi suliță" ***(ibid.,*** voi II, p. 223). Convergența efectelor în această scurta viziune este vrednică a fi-considerata mai de-aproape* După calificarea morală: „ctirză*t* decizi-une", apar intuițiile fizice menite s-o sprijine:'"„ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul păr scurt şi aspru", peste care se adaugă îndată comparația revelatoare : „înfățişarea de cărunt general de cavalerie", însoțită de acea

sugestivă prelungire **a** perspectivelor, atât de caraccerisuc» pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga: Filipescu părea „o încorporare **a** vechii boierimi luptătoare, care cere sumai pf&teni ți suliță". Altă .dacă, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numeşte „un suflet acEnc", intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adânc pentru a afla caracterul profund ftUjgpM, iotțiatic, aii modelului său: „Dțntr-o familie careți trecea din generație îa generație ca o misiune mistica, în legătură cu ceea ce natura caprinde mai tăinuit şi sufletul omenesc; ascunde mai cu pază, el avea in figura Juî bsăfcdată adine, dm rimară Iacă», plină!«de umbra CpriHor sale gînduri; în oebii cie o aşa. de înțelegătoare Clin* tainică, urmărmd toate, dar lăafringîod numai izvorrul/ei neşriut, enigmatic, în giasul powlit, cace părea că recitează litanii dintr-o carte pe care rumeni altul n-avea voie s-o deschidă, in sonoritatea relgioasă a intonațiilor sale, ca si cînd, fără poza care-I sdrfeea la, arții, de Ia sine ființa-i «oată se concentra într-o formulă fulgerător de justăt, avea, zic, ceva ocult şi sacro; Eta în trupul mic, dar vînios, uşor îndoit de povară, dar capabil totuşi s-o sprijine, unul di* templele marilor mistere" *(Q&nt*i* Mri *au fost,* p. **4oo**^#*ă3estrittu portret* 4ded«fcit ttf tâl Wmferafldtiaft, cu alternări *&ț* umfere. şi lifcrnni, ci reflexe' proiectate de un misterios focar iŞuntriC; se dezvoltă wțfvjrui unei intuiții celitrafc pe care 0 ajproiimeaza /prin mai multe trăsături succesive':, tainița lumină a figurii eroului, glasul său de Htainîe» sonoritățile lua religioase, acel ceva ocăt şi sacru al ^otregli sale .î^ț^ri^'pțfâ' la comparația revelatoare, care se ^pjezaită atonei-cînd tot rce,- precedase; o ce^e^ cu „toata puterea: trupul lui Vlahuța» purtătorul acestei sacre vieți spirituale, era „unul din templele marilor mistere". Recitiți încă, portretul lui Spîru C Harex, unde intuiția, ca să spunem aşa, nu mai este spațială, ci uanpooală, pentru că ea au cuprinde **io** fizionomie şi un caracter, imobile şi monumentalizate prin moarte, ci un destin, **o** viați de osteneli pîriăJa .suprema odihnă a somnului de veci: „Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfîrşită rîvnă şi cu silințele cele mai mari, a străbătut, -intre prieteni cu arte gSaduri şi între ajutători care se gîndeau î&ainte de toate ia «ne, ținuturi, in care, îângă bogăția cea mai nemeritată, lingă cultura cea mai zădatnică, Jîngă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă an **adânc** întucerec si în mare sărăcie, ca răsplata pentru **toata** munca ei fiu» răgaz şi pentru toate jertfele ei fără sfîrşit, o întreagă, națiune. Şi călătorul cel fara odihnă **lăsă** la o parte pe cei ce n-aveau nevoie **de** altceva decît numai **de cîştiguri** înnoite şi ele laudă proaspătă, pentru a maertumehia înaintea celui căzut **de** greutăți **şi a** apropia de **Duzele** lui arse băutura dătătoare **de viață.** Şi a făcut aşa art de an^pînă ce i s>a înălbit părul **de** munca, pinăce bolile mtendii s-au atins de drnsul şi el însuşi a **căzut** in. marginea drumului celui greu, aipteptând ultima datorie față de dinsuTi *(Oameni con <au fost,lî,* rv **.39). • Străvechea : intuiție** mistică a vieții ca drum revine şi **în** aceasta pagină. Ceea **ce** ni se evocă este drumul unul «aniaraetan, ai unui **căiăter** „obosit*, covîrsit**'de** „sHu*țd& cele mari"; raergînd „fără. odihnă" către cel îngemincheai. **de** greutăți, mulțimea, căreia Haret t s-a devotat şi de ale **cărei** ‚fcwze arse" bun ut samaritean apropie „băutura dătătoare **de** vieții' Şi pentru **că** de data aceasta ***m»*b* înfățişează ••**nu- **'an caratter «nobil*** ci o **Viață*** ceva care » dezvoltă în timp, drurtuil **bănuiai** samaritean,-profuâda intuiție, dar şi marea pricepere a seriitorului, recurge Ia foni» **narațiunii** epice şi biblice, **cu** frazele denurind-prin conjuncția••jaî".

Nu numai^ draul **şi** v&ța> dar şi: peisajul pr^ejaiese lui *N.* Iorga unele din paginile sa£e cele maW **iz**&urice. Apropierea **de** Vasile Alecsandri estaj îa această privință, unul din rezultatele cele mai neaşteptate ate aaulizei literare. lata' aceasta descriere a Ragusei, pe care scriitorul **o** cunoaşte încă **dm' anii' • tmer**^>-'sale**-^^^oai**»'.«aiea cvoiesti, mai du-te la ***'tto&'âmmmto>i#9Ş*** tft^fe^utieixdaimatme^ ***ea*** ziduri sure înălțfndu**^e pajră** din marea **de** cobalt fără valuri, sub cerul de **un** nemîiottw- albastru ca al Africev uscate: porți întunecoase, **«trăzi de** palate: ***in*** jurul domului batrfn, pretutindeni reminisanțe din **vremea** repxiblicii, **piețe;** îngrămădite **de** fructele 'Sudului» migdale **şi** siaochine proaspete ; mari case pustii, pline de dipkmw si de poarete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre **Sorite** coşii ca sîa-

' **Cp. şi passjul «din O** ***v'nțX Se om,*** **I, p. 285,1**

gele ale oleandrilor, şi, afară, c&npii din care răsar, ca la noi, prunii ori dreşri, smochini şi portocali, buruienile ţepoase ale unei vegetaţii africane ; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleşitoare de frumuseţe, în răcoarea serii, pe malul de piatra, de'cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roşii, violete, cusute cu aur, ţăranii slabi şi ţărancele palide. din He/ţegovina, care tâ întâmpină, străine ! cu un *dobr vecer,* o «buna seară* ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăşi marea la Cat-tatfOi tn gdHufl fără pereche, plin de răsfrîngerea razelor soarelui în stânca lucie, «nkă^cu „adâncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfăţişare absolut fantastica, cu luntrile de formă veche, în care izbucneşte roşul aprins al scufiilor pe care le poarta bărbaţii şi femeile sub cerulca străluciri metalice* *(Cinci, conferinţe despre Veneţia,* 1926^ p. 8—9). Profunzimea meridiona>lă a culorii, ba chiar şi 1 accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisajele lui Alecsandri Mişcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică („Dacări marea o voieşti, mai du-te la acel dumnezeiesc oraş al Ragusei dalmatinc"), cu _apelui către convorbitor („ţăranii slabi şi ţărancele palide dîn Her-, ţegovina, carş te întâmpina, străine!"), dau însă întregului tonul ei propriu şi de neconfundat. Vrednica a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri | dajmatine ale autorului : „în ceasurile libere străbăteam acest mal âşa de frumos şi aşa de singuratec. Era ca o coborîre lină în trecutul â cărui taină-o căutam pentru studiile meleu Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecaţii pir» maritimi se ridicau din îmbelşugata vegetaţii- pe care soa-rele o săruta fără s-o Îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mînăsttrea ei tăcută printre' copacii deşi ai livezilor. Iar în oraşul însuşi, cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi | fără mireasmă, şi râsete după perdele trase, unde blonde patritiene, cu strămoşi înainte de cruciade, pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare şi zglobii" *(O viaţă de om,* I, p. 258—286). Peisajul este construit din note misterioase, ca şi trecutul pe- care tânărul studios încerca sa-l refacă din mărturiile arhivelor şi din acele ale aşezărilor omeneşti. întunecaţii pini maritimi apar alături de tăcuta rnînăstire a

insulei, de cărările misterioase, de vegetaţia, pe care soarele n-o îngălbeneşte, ca şi cum ea ar aparţine veciniciei, de oleandri, palizi ca şi moartea, „şi fără miresme, adică fără' ceea ce \poate apărea ca duhul însuşi al vieţii. Dar'în mijlocul acestui peisaj care ne ademeneşte cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată^ rîsetele vesele şi zglobii ale patricienelor aparţinînd anticei rase' a regîuneî. Accentul vieţii se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contract menit sa adîncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, â impresiei anterioare: Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. lorga arta unui pe'isâgist roman tic^ din descendenţa lui Chateaubriand.' '

S-a Vorbit uneori despre N. lorga ca despre un talent prîn excelenţă retoric. Şi; fără îndoială, a ti ord ine a sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulţimea digresiunilor pe care, fără şovăire, le primeşte în scrisul său, sînt tot atîtea modalităţi de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esenţială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiaşi motîv; sînt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. lorga în alt sector decît al retoricii tradiţionale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendinţa de a sili impresiile sa intre într-un spaţiu relativ restrâns, decît aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decât analitica. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. lorga, am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparaţii sau metafore. în genul portretului rapid şi al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoriceşti cele mai de seama. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputinţă a nu observa, în bogatele lor arborescente, mai degrabă o preocupare de concentrare decât una de amplificare.

în largile perioade ale lui N. lorga disting doua tipuri. Cel dinţii este al perioadei care îşi dezvoltă curba ei: ideologică între puncte foarte îndepărtate, încît sfârşitul-perioadei ajunge la nouţii neaşteptate şî oarecum, eterogene faţa de punctul de plecare. lata o perioadă aparţinînd acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altădată în

capitala Franței: „Văd încă pe grosul tenor Escalais, basc după care se nebunea Parisul, şî pe cântăreaţa cu glasul clar, dur şi sec» d-na Mclba, spre care atenția parizienilor sc îndrepta mai mult pentru că ştiau legătura ei cu blondul pretendent la tron, ducele de Orleans, care, mai târziu, cuminţit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, cînd eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia" (O *viață de om,* I, p. 206). Aceasta caracteristică perioadă porneşte, aşadar, de 8a amintirea tenorului basc Escalaîs şi ponoseşte la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spaţiul interior al acestei construcţii gramaticale şi stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeaşi construcţie notaţia unor lucruri atît de deosebite este, fără îndoiala, produsul unei tendinţe acumulative şi concentrative. Al doilea tip al perioadei iorgbiste este acela care anină de firul unei propoziţii principale sau al mai multor propoziţii principale coordonate, propoziţii secundare subordonate, acumulate parcă dîntr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fanteziei sau ideației scriitorului Iată, în această privinţă, perioada în care ni se vorbeşte de Vasile Bogrea : „Acest tânăr dorohoian, cu ceva smge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii greceşti, iniţiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăiţa nesănătoasă, pe care mulţi, ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuţe lăturalnice, era şi un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informaţii nebănuite, şi un poet, nu numai în suflet, dar şi în formă, ascunzînd versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimi-* tate, şi un orator de o rară varietate şi de o uimitoare siguranţă, în stare a însufleţi o personalitate şi o epocă, atunci cînd zugrăvea un fermecător fiiro complet înaintea ascultătorilor" *(ibid.,* II» p. 257), Pe subţirele fir al ideii principale : „Acest tînăr dorohoian era un filolog emiment şi un poet şi un orator" se angrenează numeroase determinări care îmbogăţesc *şi* completează portretul, dîndu-i înfăţişarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spaţiu rdbtiv limitat şi a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicii peri-

odizante a lui N. lorga. Acest amestec de sîntetism şi abundenţă este poate semnul cel mai izbitor al contribuţiei sale literare.

Portretul artistic al lui N. lorga n-ar fi complet daca n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentinţe şi maxime, în care lapidaritatea maioresciana obţine una din cele mai importante continuări ale sale şi aceasta tocmai la acel artist ,al cuvîntului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucereşte prin abundenţa, şi densitate.

„Moraliştii" — în înţelesul franţuzesc al cuvîntului — sînt o speţă rară în literatura noastră. Temperamentul liric, caracteristic pentru inspiraţia românească de pînă ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiţii prea favorabile, felul reflexiv şi critic, compiacîndu-se în a asocia termeni disparaţi ai experienţei morale sau a discloca complexe tradiţionale şi unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăţi sau de a discredita pe acela al unei stime generale şi prea uşor acordaiei Gestul acesta de libertate spirituala îl schiţează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenil-de-Munte, 1911), manevrînd ironia, degajînd un avînt liric, improvizînd o scenă dramatică, aprinzînd un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulînd o încheiere cu un ton plin de revolta sau de dispreţ, emoţionat sau august. „O cugetare ? o lăture de adevăr care scânteie". Scânteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecţia *Cugetărilor.* Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului şi improvizaţiei, *Cugetările* nu schiţează un sistem : şirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanţa sau chiar pentru a o contrazice. însemnările de faţă vor încerca totuşi să-şi găsească poteca lor prin stufţşul unei gândiri atât de exuberante, reliefând cîteva din motivele ei tipice, odată cu producerea dovezilor unui talent realizându^se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că mu alcătuiesc un sistem, cu atît mai puţin un sistem filozofic. Puţina sa simpatie pentru filozofi şi filozofie a manifestat-o N. lorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o tema cunoscută, cînd definesc pe filozof drept „omul care şi-a 'făcut o spe-

cialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept". Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filozoful creează întîi dificultăți pe care apoi le rezolvă — sau nu le rezolva". La ce bun, în fine, străbaterea pînă la temeiul ultim al lucrurilor, pînă la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, cînd este ştiut ca „orbeşti pentru lume dacă priveşti numai absolutul". Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gândului care iscodeşte fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții, sînt tot atîtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le -multiplică, le variază, pentru a întări ân' noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistența rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar şi a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mîntuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi aşadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele şi condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează, dealtfel, viața morală, făcînd-o sa atîrne şi sa varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci sa se găsească în rândul filozofilor care zic : „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* ştie că „rădăcina convingerilor e experiența" şi etica pe care va dori să ne-o îfafațişeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci, spune N. lorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular : „înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se câştigă cu bobul". Sugerata de viața, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Aşa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decît „coaja uscată a înțelepciunii", alteori ea este una „în care omenirea poate locul" şi care ştie sa „muncească tăcuta un colț de ogor". Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirindu-sc din vîață şi lucrînd pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaşte nicicând o alta autoritate decît a vieții. în cuprinsul vieții şi a'l naturii se găsesc criteriile bunei judecăți ale dreptei conduite morale şi ale fericirii. Dar, ridicată la rangul unui princ piu suveran, viața autorizează o morală care trebuia sa se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depăşeşte viața precizează, condamna şi opune dinafară binele şi dreptul. Şi, de fapt, morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cek mai multe contraste fața de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrîngere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărîri morale. Atunci „moralitatea sprijinita, pe religia singura nu merita numele ei; ea e mai totdeauna o tînguiala vulgară °rî *o* groaza josnică". Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omeneşti. Dacă „prezentul a ^ cunoscut mai ales religia care jsorunceşte şi face opreligti, viitorul va cunoaşte fără îndoiala pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină". în sfârşit, în etica religioasa principiul binelui găsindu-se în afară şi deasupra vieții, accv'.o de unde poate comanda şi constrânge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi ân afară de viață şî uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație şi depăşire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. „Ciudată idee, ni se spune, aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă : nelu-. crfnd dumineca, nemîncînd în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netraind". Dacă se spune că în rai fericiții „stau" în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea ca „pentru mulți oameni fericirea e o stare". Peste viață, în âmbrățişarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care şi-1 propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că „fericirea nu poate fi decît în avînt, în faptă şi cel mult în beția de mu'lțămire după fapta săvârşită".

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții şi morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei şi a vredniciei. Numeroase sînt propozițiile

care s-ar putea spicui în *Cugetări,* pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Cîteva indicații în această privință trebuie să ne ajungă. în legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă, astfel, ce e fericirea, răspunsul vine odată cu observația: „leneşul uită că fericirea.negativă nu se^poate". Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este : „libertatea e ceva care se merită şi se cucereşte şi nu ceva care se cere cu răgaz". Dacă vrem să ştim care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pilda, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt", moralistul poate răspunde: „Cea jiespornică, da". Dacă dorim a cunoaşte care e limita iertării, e bine a ne aminti ca „cel mai sigur mijloc de a nu greşi e a n u lucra".^Stabilind valoarea morală şi criteriul prețuirii ei *în* legătură **cu viața şi activitatea, ce va deveni această etica imanenta în fața divinității şi a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață şi la limita ei ? O întrebare nouă** îşi cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut cîte rezerve esențiale au față de. morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de soirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă, odată cu mult spirit, libera cugetare, reflectînd, în acelaşi timp, cu subtilitate raporturile în care se găseşte ea cu religiozitatea pe care o combate, drept „sluga religiei care s-a îmbătat duminica şî nu mai vrea să ştie de stăpîn". Religia, care poate intra *în* spațiul menținut prin această înlăturare a liberei-cugetari rebele şi vulgare, nu e primită însă fărâ nici o critică. Elementul revelat şi mistic pare a fi mai degrabă nesocotit. „Lucruri mai presus de natură, ni se spune, sînt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaşte şi înțelege." Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască şi să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. în chipul acesta putem prevedea un timp cînd Dumnezeu însuşi va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l^opunem, înalțîndu-I deasupra^eî. „Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcîndu-şi legile. De aceea o supunem Iții Dumnezeu, desfăcîndu-1 dintr-însa." Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămînea maî departe o putere activă înlăuntrul ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează şi în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un panteism de caracter moral, aşa cum se întîmplă, dealtfel, şî în sistemul etic şi religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățişînd cultul drept acel „formalism vulgar al celor ce-şi interzic, urmîndu-1, orice nevoie nouă a sufletului lor". Alteori, însă, cultul e prezentat ca agentul care poartă şi întreține acțiunea morală a religiei : „N-a fost o religie care, dispărînd, să nu fi lăsat, cu mnfte prejudecăți şi un praf întreg de formalități, omenirea ceva maî bună". Alteori, în fine, sîntem invitați să recunoaştem în formele cultice şi tradiționale ale religiei „încă una din legaturile solidarității umane". Cultul este, aşadar, în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral, în sohimb, care împreuna cu cel mistic şi cu cel cultic întregeşte conținutul religiei, este totdeauna recunoscută, deşi nu în felul în care el^ se înfățişează în religiile revelate şi transcendente. Am văzut şi mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate şî coercitive, ci aceea care rezultă din însăşi spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul şi calificarea faptei morale. Această forță morală dinamica este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decît ca despre o energie morală creatoare, lucrînd panteistîc înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu şi om, nu ca aceea dintre tatăl şi fiii sai, aşa cum o înfățişează transcendentalismul *Vechiului* şi *Noului Testament...* Dumnezeul-forța morală se continuă mai degrabă în conştiința umana, în puterea ei nesfîrşită de creație : „Sîntem nu numai făpturile, ci urmaşii lui Dumnezeu, conştiința activă care creează mai departe, indîvtdualizîndu-se, fără a se farîma". Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea şi fervoarea omului se adresează nu prin gîndul care se desparte de^ viață, ci prin însăşi fapta vieții rodnice şî curate : „Roaga-te luî Dumnezeu cu viața ta !"

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții ? *Cugetările* fac un Ioc mare meditației asupra morții.

Adeseori, în şirul patetic al acestor gînduri închinate vieţii, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare, a morţii. Sînt, în această privinţa, unele reflecţii care ating cu o rară justeţe natura sentimentului pe care îl încercăm la gîndul sfîrşitului obştesc. „Nu te temi de moarte, ni se spune odată, te temi de frica morţii." Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfăţişează ciudat observaţia : „Durerea cea mare la moarte e ca pleci fără a te putea lua pe tine". De ce ap si frica de moarte ? Moartea e tot o putere a vieţii, o reprezentare capabilă sa îndrumeze energia înfăptuirilor. „Gîndul morţii să-ţi fie în urmă, gonind spre fapta, nu în faţă, oprind." Pentru groaza care poate totuşi stărui, *Cugetările* ştiu sa recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o „primeşti necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primeşti necontenit în trup", sau mîngîierea, frumos spusă, ca „prin moartea noastră păstram tînără lumea".

Această etică a fecundităţii, a entuziasmului moral, a bărbăţiei în faţa morţii nu se întovărăşeşte însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărăşiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aici, nici generos, nici drept, nici prea isteţ, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat din *Cugetările* lui Nicolae Iorga nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate şi reculegere, care alcătuieşte accentul cel mai tulburător al acestui breviar de înţelepciune şi îndemn. Astfel, dacă trebuie să recunoaştem că e bine sa stai singur în durere chemînd pe alţii numai Ia bucurie : „numai aşa vei avea tovarăşi nefăţarnici*, vom înţelege de ce „uneori, după mult abucium, te întorci la tine cu înduioşarea cu care întîlneşti un vechi prieten". Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplata, ci numai mîngîierea singurătăţii şt a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, ştiinţa că cine se dăruieşte mai larg vieţii, mai generos pentru că nici un preţ nu o va plăti, mai nebuneşte pentru ca o va pierde mai uşor, acela o va afla mai întreagă şi mai curată pentru sine. E poate aceasta învăţătura cea maî întăritoare a *Cugetărilor,* în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentinţei.

VI REALISMUL ARTISTIC ŞI LIRIC

1 B. DELAVRANCEA

în 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica,* primul volum de scrieri în proza ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aici înainte, timp de vreo trei decenii, domina întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon şi I. Ghica creaseră instrumentul de observaţie a realităţii, în scrieri în care intuiţiile fanteziei se unesc cu mărturiile memorialisticii. Creanga revelase în vorbirea poporului şi în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vînă a umorului şi un larg cîmp de mijloace ale caracterizării literare. Bminescu introdusese reflecţia filozofică şd lirismul Sn proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generaţie de nuvelişti şi romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia şi stabilind structura realismului artistic şi liric. Printre meşterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rînd la Barbu Delavrancea.

întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conştient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci cînd declară în *Românul* din 1887 : „Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sîht maî săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orăşenime cultă care să cunoască mai puţin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuinţate în ţara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulţi oameni care sa cunoască mai puţine nume de colori, de flori, de arbori. Şi sărăcia de cuvinte cu adevărat româneşti şi vii este dovedită mai

ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» bogăția şi frumusețea limbii, ei numesc «cronicărism» şi «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea *ce* ei nu ştiu, nu cunosc, n-au auzit, şi nu vor înțelege[1] niciodată, căci mintea lor este ameţită încă de copilăreasca revoluție literară de la '48." [1] De fapt, îmootriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate şi pitoresc al expresiei[2], cercul vrăjit fusese sfărîmat de Slavici şi Creangă. Delavrancea va păşi deci pe urmele acestora, atunci cînd, în *Sultănica,* pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum : „De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mîna, Dumnezeu cu mila. Sare din vîrful stogului şi cade ca un fulg. în argea nu i se văd mîinile. Cînd toarce, mănîncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat* etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate : „E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sâmbetele.. Cînd umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neică de nu i-a primit pețitul ? Au nu e voinic ? Ori e bețiv, stricător de, case, zurbagiu ? Au n-are de pe ce bea apă ? He, he, fată proastă şi țîfnoasă, da norocului cu piciorul. Da **de,** om sărac şi cu nasul; în sus;.. Ştie Dumnezeu ce face!" *(Sultănica,* Ed. Cultura națională, 1922, . p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății . literare graiului muntenesc, aşa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe» stabilind ee datora Delavrancea ţărănimii din preajma Bucureştilor sau aşezărilor ţărăneşti recente din marginea lui şi ce datora el altor părți ale țării, de piklă Cîmpulungului muntenesc şi întregii, regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi 1

[1] Cit. ap. ***N.*** lorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane,* 1934, voi. I, p. 344.

[2] In discursul **de** recepție la Academia Română **(1918),** unde **se** face alăturarea **lui** Delavrancea **de** Creangă, Ovid Densusianu **se** declară **încă** împotriva •provinrialisraelor* celui dinții, în numele unei nevoi de **Unificare a** limbii literare.

rătăcit mai mult timp şî unde cu multă preferință stabileşte cadrul nuvelelor sale.

Din vîna populara extrage Delavrancea şi unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multa căldură, ci le stilizează după modelul luî Eminescu şi Odobescu, prin dilatarea elementului liric. în *Poveste,* domnița este astfel descrisă : „Cînd îşi încingea talia cu betelie de aur şi pornea uşor ca o umbra, la toți ai curții li se făcea frica, ca nu cumva vîntul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să **se** frîngă sau ca picioruşele, în conduri ele argint, să nu-i scape în crăpăturile pământului. Şi cînd împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nici o alta mînă s-o atingă, atît se rumenea fața şi cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea: «ai de te scaldă», ci «ai de fă apa mărgean»" *(Intre vis ți viață,* **ed.** 1928, p. 13), Cînd Fat-Frumos se apropie, lirismul momentului găseşte, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora : „Tim, tam, tim, ţam, tam uşor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mîngîiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tîm, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, şi iar s-afunda, şi iar se întoarce... Dar cîntecul o gîdilă pe .obrajii rumeni, şi-i furnică din tălpile mititele pînă în creştetul luminos... Şi i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cînta şi vorbea după tremuratul uşurel al chitării..." *(ibid.,* p. 17). Puţini au fost prozatorii care au rîvnit să scrie mai dulce şi să seducă prin asociații mai delectabile. ,

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale, ceea ce **s**-ar putea numi. vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoci, lata, de pildă, cuvintele bătrînului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuîeşte, povestindu-ne : „într-o zî pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopeţile. îmi băteam joc de zborul goelanului. Şî mă fierbea clorul d-a împărtăşi lumii că la umbra dafinilor, pe unde aţipeam mîngîind pletele Cellei, nu e zi şi nu e noapte ca orice zi şi orice noapte,

ci traiul zîmbet din stele ş-o simţire din alte lumi. As fi murit de fericire dacă aş fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. — O ! de ce vînturile nu mă deteră rechinilor. Viaţa n-ar fi murit, căci, adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urma tresărire a dragostei ar fi călătorit veşnic ca o 'făclie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodata" *(Fanta-Cella, ibid.,* p. 136). Nuvela continuă în acelaşi ton pîna la acordurile muzicale ale finalului.

Cînd nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destainuieşte cugetul învolburat al unui gînditor din aceeaşi clasa romantică cu *Sărmanul Dionis,* în cuvintele în acelaşi timp exaltate şi sceptice ale *Trubadurului*: „Nimeni pe lume nu va înţelege ca o idee adînc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forţa fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Şi o idee în aşa condiţiuni este o realitate pentru om, mai brutala decît un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realităţi nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înţeleg toate cuvintele vieţii voastre, iar vouă vi se pare că le înţelegeţi pe ale mele. Vă faliţi cu pozitivismul vostru... Ştiinţa care studiază un creier mort este ştiinţa morţii. Şi nu tăgăduiesc, ştiinţa a înţeles pe deplin de ce moare un om şi toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înţeles nici pe sfert viaţa şi schimbările ei. «Cauza unică şi iniţială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veţi înţelege" *(Trubadurul,* în voi. *Sultănica,* 1922, p. 107—108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Linişte,* unde enigmaticul medic povesteşte lupta sa sfărîmătoare cu moartea care îi răpise fiinţele iubite şi cu ştiinţa care nu-1 putuse ajuta, dar şi în nuvelele de tip realist, că în *Zobie,* unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adîncă scînteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea şi bogăţia naturii prin care coteşte cărarea nefericitului: „Daca frumuseţea naturii deşteaptă închipuirea, bogăţia ei nabuşeşte orice tresărire a omului. Cînd ea nu-şi mai stapîneşte uriaşele minuni, omului îi răpeşte mintea, îi fură măreţia inimii... Deschizîndu-i belşugul sinului, îi răpeşte bogăţia minţii. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios

numai geniul şi prostia stăpînesc. Aici pătrunderea fără seamăn şi neghiobia fără pic de înţeles pot prididi. A stăpîni sau a nu înţelege e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieţii" (op. *cit.,* p. 37). Reflexivitatea eminesciană îşi găseşte astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredinţeze gîndurile minţii sale frămîntate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său şi exemplul înaintaşilor recenţi, Delavrancea rămîne el însuşi prin mai multe însuşiri ale imaginaţiei sale şi printr-o seamă de procedee ale realismului pe care el le introduce mai întîi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparaţiile şi metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie : „A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită; şi cade, cade puzderie măruntă şi deasa, ca făina la cernut, vînturată de un crivăţ care te orbeşte. Muscelele dorm sub zăpada de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări şi de corcoduşij' *(pp. cit.,* p. 9). Efectele de lumină sînt notate cu multă fineţe : „Era o lună_ nepomenit de frumoasa. Lumina ei poleia în argint vişinii înfloriţi. în capătul cărării, sora-mea, subţire şi dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimba în rumeniu, în violet şi înecă lumea într-un aer albastru" *(op. cit., p.* 105). Uneori senzaţia auditivă se asociază : «într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frîngeau aprinse în norii rostogoliţi de vînt. Straşinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară" *(op. cit.,* p. 1C5). Alteori sînt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăţie de verbe : „în faţa hanului roşu se încinsese o horă straşnică de săreau scînteî de sub călcîie. în vîrtejul jocului, salbele de galbeni împărăteşti şi icosari turceşti zornăiau la gîtul celor avute. Vîlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stînga. Suratele, împodobite cu flori-domneşti, rîdeau izbind pămîntul după hihăitul flăcăilor pletoşi, rumeni de ^ zăduf şi de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila asta tinerime plină de foc ş-o arunca în sus ca p-o minge" *(op.* dr.,_p. 31). Alteori, întîmpinăm figuri şî siluete de un caracteristicism

acuzat, al acelui Zobie, guşat coborît parcă dintr-o pînză a lui Goya : „Capul luî mare ca o baniţă se reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele şi nuinile-i cată anapoda. Faţa, lată şi scofîlcită, la fitece pas, se strîmbă. Iar guşele, înflorite ca la un curcan, şi le aruncă pe spete, şi le mişcă moale şi gras în mersul lui şontfcîit pe piciorul drept" *(op. cit.,* p. 38). Delavrancea nu este, astfel, numai creatorul poemei în proză*, dar şî iniţiatorul aşa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitoreşti, în metafore şi imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei: un stil care, sub pana unora dintre scriitorii noştri mai tineri, datoreşte, aşadar, atîta exemplului şi precedentului său.

în latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, pînă la el, necunoscute prozatorilor noştri. în *Irinel* naraţiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăieşte din amintire, dar nu ca pe nişte fapte desprinse de sine şi răcite, trecute în domeniul obiectivităţii, ci ca pe nişte întîmplări vii, ca pe nişte momente ale vieţii sale lăuntrice, singuratice şi îndurerate. în această întoarcere a omului către sine însuşi, un singur cuvînt auzit în amintire îşi asociază înţelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare: „Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu : «Irinel!... Irinel!... Unde eşti ?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trîntii în pat. Luai *Letopiseţiîe.* în loc să citesc începui sa mă gîndesc. «Irinel! Irinel !» Cel dintîî, repede, aspru, răutăcios — cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîîetor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, sa mă înşele. Să crez eu că nu s-a gândit la nimic. Dar ce a însemnat acel *«unde* eşti ?» Am. înţeles cum a zis *«unde».* Aici era tot înţelesul întrebării. Nu că avea să-i spuie ceva, dar dorea foarte mult să ştie: *«unde»* e ? Adică, nu care cumva e Ia mine în odaie ? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viaţa întreagă, *şi i-a îndoit averea,* ca sa aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire : «aţa ştiu eu sa răsplătesc pe un ingrat, pe un tînăr care nu seamănă bătrîniîor ce se duc şi înmormântează cu ei *moravurile sfinte din ţara asta* !» Acest *«unde* eşti» prea fusese cusut cu aţă albă. Ce, nu ştia, *el, unde* «era» ea ?" *(Irinel,* în voi. *Hagi-Tudose,* 1903, p. 73—74). Analiza

psihologică a atins la puţini alţi scriitori mai multă precizie ca în aceste rînduri, în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude, într-o singură întrebare a acestuia, toate nuanţele sentimentului împărţit care îl leagă de binefăcătorul său.[1]

într-un astfel de monolog interior, meditaţia dă viaţă aievea scenelor văzute şi auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul ştie să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. în timp ce replicile lui Irinel şi ale lui Iorgu se urmează, acesta din urma îşî observă gfhetele şî obsesia lui triviala interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria ^ lui Irinel cu un pretendent bogat se hotăra într-o odaie vecină, cînd aceasta vine să-i aducă vestea : „Ochii^ ei scînteiauj albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără ţărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînţeleasă. îmi văzui gherile şi mă gmdii : azi mi le-a făcut ori nu ? Fireşte ca da. Nu mi le face în toate^ zilele ? — Iorgule,^ ştii de ce-a venit bătrînul ? — Nu, îi răspunsei^ eu c-o linişte stupidă. «Mi-a făcut gherile... ori a fost rouă...» — Iorgule, ştii ce mi-a zis tata ? — Nu. — Să pui rochia de fulard. — Rochia de fulard ?... A care-mi place mie ?... — Dar ştii de ce ma gătesc ? — Fireşte ca da. Ea tresări. Eu continuai, ştergîndu-mi o gheată cu batista. Fireşte ca ştiu... Nu este azi sărbătoare mare ? — Ah ! îmi răspunse ea trîntindu-mi mîna de care mă ţinea, nu ştii nimic! Ce om indiferent şi nepriceput eşti! — Indiferent ? înţelesesem tot din privirea şi emoţiunea ei, şi cu o linişte care* desigur, nu era a mea, mă plecai şi-mi ştersei şi cealaltă gheată" *(op. cit.,* p. *77—78).* în actul ştergerii ghetelor se exprimă o puternică emoţie.

[1] Procedeul analizei intenţiilor cuprinse într-un cuvînt şi într-o intonaţie reapare mult mai tîrziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întîta noapte de război* **de CaraU** Petrescu, bătrînul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul : „*— Ei, Nae, ce se aude, intraţi sau nu intraţi în război?"* Şi eroul romanului comentează: „**N-aun** înţeles dacă prin acest «intraţi*, în Soc de «intrăm», unchiul Tache înţelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acţiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se şi considera mort" **(I,** p, 33). Ţot astfel în *Rusoaica* lui Gib I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina şî Ragaiac, femeia înlocuieşte la un moment dat ipe obişnuitiul „tai" prin „dumneata*, obligîrtd pe cel din urmă să observe: ...cuvîntul .dumneata",., **reveni** în glasul **ei** „distant, rece, sarcastic parcă" (p. **124).**

Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpînire pe omul adînc. împletirea motivului vulgar prin scena de marc interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atîtea altele ale aceleiași direcții literare.

în cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămîne deci liric, deși mijloacele sînt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar cînd i se întîmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. în *Sultănica,* în *Zobie,* în *Milogul,* participarea înduioșată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a narațiunii. în *Domnul Vucea^* meschinăria abuzivă a institutorului de altădată este resimțită din unghiul propriei copilării, care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieșit din șine însuși, construindu-și povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul și aprecierea sa. în acel moment, Delavrancea și-a scris capodopera : nuvela *Hagi-Tudose.* Caracterul eroului este construit din dialogul personajelor care aiu de-a face cu el sau din vorbele și faptele sale. De la *Alexandru Lăpușneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeași consecvență norma impersonalității. Dar, spre deosebire de Negruzzi și în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea își vede personajele în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuție. Iată pe ctitorii bisericii enumerind frumusețile locașului lor : „Mă rog, nu au atîtea degete, la amîndouă mînele, cîte minuni se află în sfîntul locaș. Și cînd se încurcă, se fac foc bătrînii troițeni; ba își mușcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile : ridică amîndouă mînele în dreptul ochilor, ți le vîră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la mînă» și moaie cîte un deget în gură. La înfierbințeală, uită că degetele sînt ale lor, și le mușcă, și vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă și cearta în gîlceavă. Cum să cază ei la învoială ?... Fiecare vrea să laude și să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă și numără ceilalți" *(op. cit.,* p. 3—4). Cînd ctitorii se retrag și scena rămîne a fi stăplnită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a nd-1 prezenta pe erou în momentele tipice ale vieții sale, lucrînd de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic, prin acumulare de largi trăsături convergente, arătîndu-ni-1, de pildă, pe hagiu cum reacționează fața de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comporta în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine sa sprijine prezentarea viguroasă a caracterului; „Pereții sînt cojiți și galbeni ; grinzile tavanului, negre și prăfuite ; icoanele, cu sfinți șterși ; patul de scînduri acoperit cu o pătură lățoasa, vărgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lînă îmbrăcata într-o fața soioasă. Pe jos pardoseala de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ți-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus" *(op. cit.,* o. 23). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciana. Omul și conflictele lui domină cu hotărîre în *Hagi-Tudose,* care, în 1903, data cînd povestirea apare în volum, reprezintă, fără îndoială, punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

2 DUILIU ZAMFIRESCU

începuturile Iui Duiliu Zamfirescu sînt contemporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuşi în 1883, cînd apare volumul *Fără titlu,* primele nuvele ale autorului *Vieţii la ţară,* formula lui literara pare mai puţin cristalizată decît aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica,* abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluţia Iui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri,* cuprinzînd un episod din viaţa poetului Depărăţeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gîndul pînă la primele, manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor şi, în declaraţiile eroilor, de supraîncordarea melodramatica a tonului, se găsesc şi unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trîmbiţele sale, atunci cînd pune pe unul din personajele povestirii să declare: „Şi eu credeam ca nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, maî vultureşte scris decît *Faust...* E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege ; e un fulger de cugetare ; o împărăţie de vorbe frumoase, care se înlănţuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer" *(Nuvele,* ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori, revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturaleţe : „A, domnule (vorbeşte eroina), e prea frumos din parte-ţî, şi-ţi sînt datoare

multă recunoştinţă pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi şi a fi silită sa taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ţi-am scris sa vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino şi iiibeşte-mă ca altădată. Spune-mi simţirea ta cu vorbe dulci* cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna* că ai cugetat la mine, numai Ja mine" etc, etc, *{ibid.,* p. 50), pînă la mărturisirea finala : eroina era ftizică!

Cîhd însă scriitorul renunţă la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforţării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric şi artistic. Duiliu Zamfirescu m-a atins totuşi niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii şi a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuşi al impresiunii directe, întîmpinăm amintirea literară, alegoria anticfiizantă sau imaginea artificioasă, care întrezăreşte în transparenţa naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cîrduri de cocoare : „în straturile albastrei bolţi se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atît de sus şi de subţiri, că păreau ca nişte desenuri arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită" *(Locotenentul Sterie,* în *Nuvele,* p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichităţii, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fâ aşteptat numai intuiţia directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniştite ale mării: „Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sînuri de sînuri, se înalţă o clipă în aer şi se zdrobesc, răsfrîngîndu-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei luni de sirene, de tritoni, de nimfe cărora vîntul le taie forme rotunde şi braţe molatece din carnea agitată a mării" *(Alessio, ibid.,* p. 179). Frumoasa Nannina, cînd o zăreşte întîia oară, îi apare avînd un gît „cum numai închipuirea noastră 1-a dat sirenelor*'. Un efect de lună este întrevăzut prin valul aceloraşi amintiri mitologice : «Vezi o dîră de lumină ? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote şi, dintr-un colţ într-altul, îşi trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă şi îşi fac din ele aripi. Şi lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe ;

gura lor e parfumata de nufăr şi pe sînuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu cîte două flori de migdal" *(ibid.** p^ 206). Tot astfel, într-un adînc de pădure, poetului i se năzăreşte un joc de nimfe şi silvani. Şi cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din nou dulci, susţinute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgînd atîtea din nuvelele lui Duiliu. Zamfirescu, din această epocă, simţim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar şi expresîunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfiresou este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întâmpinăm aci vulcanîsmuJ • unui temperament în lupta cu destinul, ca la autorul *Paraziţilor,* ci dezolarea cerebrală la gîndul nimicniciei omului şi a lumii. în redarea acestor sentimente, .Duiliu Zamfirescu foloseşte, împreună cu toţi reprezentanţii realismului liric şi artistic începător, reflecţia filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic şi ştiinţific. în *Singurătate,* cînd din aburii lacului se întruchipează apariţia nestabila a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează : **„EH** însă mă uitam la dînsa cu puterea tuturor simţurilor concentrate în vedere. Şi, cum se întâmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, aţintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse efectul dimpotrivă : percepţîunea se slăbi" *(op. cit.,* p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie şi psihologie, fostul elev şi prietenul mai tînăr al lui Maiorescu, urmăreşte nu numai pulsaţiile activităţii perceptive, dar şi întunecarea trecătoare a conştiinţei eului cu toate acompaniamentele fiziologice : „Inima bătea rar, respirarea mî se oprise în gat, o desăvîrşită curmare a funcţiunii organelor mă făcu să cred maî pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine" *(op. cit.,* p. 212). Când, în sfîrşit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăseşte în faţa măreţei văi romane, sentimentul său afla, pentru a se exprima, aceasta neaşteptată. formulare filozofică : „A doua zi, deschizând fereastra pe valea Romei, splendoarea peisaijuluî îmi redete conştiinţa estetică, pe care o pierdusem" *(op. cit.,* p. 214). Este, desigur, nu numai o consecinţă a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele

de cultură filozofică intrate în formaţia spirituala a tuturor junimiştilor, dar şi o repercusiune a naturalismului contemporan, tendinţa lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite până în amănuntul lor psihologic şi organic. Aşa se întâmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoţia aceasta este urmărită în toate detaliile desfăşurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiţie a fricii, drept „ideea unui lucru ameninţător, care ar apăsa sentimentul de sine". Toţi oamenii încearcă sentimentul acesta : „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor şi, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul ameninţat şi fără apărare, la toţi oamenii Ie e frică" *(op. cit.,* p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobîndeşte uneori aspecte de tratat ştiinţific : „Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puţin, totul, şi deşi impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decît impresiile lor intuitive, ajunsese pînă la harap, fără nimic extraordinar" *(op. cit.,* p. 240). Impresii „directe" şi impresii „intuitive" seamănă a distincţie de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atît de, sinuoase ale abstracţiunii. Şi, dacă n-a facut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitîvitatea superioara a imaginaţiei sale, dar şi prin simţul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gândea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefaţa de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru, ca cuprinde poate prima declaraţie de principii veriste a literaturii noastre : „arta stă tocmai în alegerea adevărului". Dar adevărul, pe care doreşte Duiliu Zamfirescu să-1 fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai târziu al marilor proprietari de pămint, pentru care, după cum ni se spune, limba ţărănească a lui Slavici sau aceea periferic orăşănească a lui Caragiale, ar fi nişte unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptăţirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaşte în limba lui Caragiale „stratul mahalalelor şi al oraşelor de provincie". Vom reţine însă expresia aspiraţiei de a crea o noua limbă literară, adaptată vieţii intelectuale şi afective a unei clase mai cultivate, care pînă aci nu fusese exprimată de literatura vremii şi nici n-ajunsese să-şi făurească singură propria ei unealta literară:

„Cred, scrie Duiliu Zamfirescu, ca este o năzuință dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gândiri și de simțiri mai alese^ care pînă aci se făceau în limbă străina sau într-o românească pe care literatura cu nici un preț n-o putea primi" *(op. rit.,* p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaş amintit. .

în şirul romanelor de mai târziu, dar mai cu seamă în *Viața la țară,* 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură şi claritate, Duiliu Zamfirescu renunța în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului îa nomenclatura şi dialectica ştiinţei. Lirismul şi reflecția continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul şi abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă şi simplă şi reflecția generală aderă parcă mai adînc fa impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăieşte farmecul august al unei nopți de vară : „Liniştea singurătăţii cuprinsese din temei toate celea. întunericul se coborîse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, şi haosul ar fi inundat lumea. Rar, cîte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a cîmpuluî. Un cîine lătra în somn, înăbuşit, or un buhai mugea cu glas adînc ; cuc ovele de baltă țipau câteodată în marginea trestielor, or rinchezatul vreunui mînz venea ascuțit despre pădure. Țîrîitul bălărielor părea **a** face parte el însuşi din tăcere*' *(op. cit.,* ed. 1898, „Biblioteca pentru toți", p_ 84—85). Dupa această descriere sprijinita de atîtea elemente concrete, reflecția generală pare **a** voi să-şi recucerească vechile ei drepturi : „O bMndă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul^rămas pe paile uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantezia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriaşe, era o cauză statornică de melancolie, iar, pe de altă parte, scînteia ce arde în noi, facultățile noastre sufletești, un continuu îndemn de-a trai. A pricepe că nu poți pricepe şi că nu eşti în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe şi care e parte în tine, dar şi afară din tine, ai pricepe totul! Viața e plină de durere şi de farmec. Ce somn adînc doarme spațiul dintre stele !" etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, ştie ca toate aceste reflecții diluează emoția şi slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret şi salvează prin el impresia singurătății în fața universului: „între fiecare stropitură de lumina din Calea Lactee sînt milioane de poşte de singurătate. Şi unde ne ducem noi, după moarte ? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum ? Nicăiri. Murim în noi înşine, cum mor făpturile unui vis, în vis. Un car trecea pe drum, iar căruțaşul anta din fluier, smgur" *(op. cit.,* p. 85—86). Imaginea carului şt a cântecului singuratic al căruțaşuiui eliberează sentimentul şi însuflețeşte dintr-o dată tabloul acoperit atîta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase **sânt** pasajele *Vieții la țară* în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, da viață şi adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, medițînd în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise unui Tănase Scatiu să aspire la rnîna fikei lui: „Şezu jos şi fuma mai departe din țigara stinsă, sărind cw mintea la nepotu-său Damian, care »u mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama luî Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fm-său, la una şi la aha, **până** ce un pisîc, care se strecurase sub scaun, **îi** atrase luarea-aminte, prin îndemînarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu" *(op. cit.,* p. 17). Iată pe batrîna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neaşteptat, mai bine decît prin cea mai atentă şi savantă analiză psihologică : „Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula îşi trăgea din cînd în cînd ochelarii de pe frunte» legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiukii sau. Bătrînă, bolnavă, surda, ea trăia, spre minunea tutulor, numai prin puterea uneî do**Fințe** : aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Cîte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori ; plicul descusut şi pe o parte şi pe aha ; marca de pe plic studiată pînă în firele mustăților regelui Humbert — căci scrisorile veneau din Italia" (p. 19—20). Iată scena agoniei

Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de batrîna care se stingea şi de fiul ei, care o veghează, descătuşează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar si o emoţie-simbolică mai generală : „El aştepta, cu capul plecat spre dînsa. După cîteva minute o văzu întinzînd degetele de la mina rămasă liberă, către perna de la perete şi culegînd un mic fulg, pe care îl suflă în aer. în mintea amînduroră treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gîndul- bătrînei, liberat deocamdată de durerea fizkă ce o stăpînea, rămînea plutitor în aer şi se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încreminit de apropierea, morţii, se destindea prin curiozitate şi urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg" (p. 53).

întocmai ca mai toţi scriitorii realişti români, pînă cînd' un Alexandru Macedonskî cucereşte sectoare noi ale artei" descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al. omului şi al peisajului, mai mult decît al lucrurilor şi al interioarelor, care apar totuşi uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi, sub pana autorului *Vieţii la ţară* sau *Tănase Scatiu,* pictura stărilor de mulţime, cu atîta vreme înainte c a l . Rebreanu să dezvolte larg posibilităţile acestui motiv. Vrednică de atenţie este şi evocarea vieţii inte; rioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi deoît acele ale atenţiei voluntare ; „Se întoarse de-la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziţi şi cerul împodobit de nori, îl marea şi mai mult. Intră acasă, în odaia lui focul se stinsese. Se aşeză într-un fotoliu şi rămase astfel cu mîinile duse la gura. Frigul îi şerpuia prin. vine, dar parca nu se simţea în stare sa se scoale şî să cheme., îşi aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa. şi i se păru că vede apa turbure a Arnuluî curgîndu-i pe dinainte. Cum trece timpul !... Ce o fi facSnd Saşa ?... începea să se-ntunece... O muscă bîzîi greoaie prin aer şi se-izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzînd, dar dincolo de faţa oglinzii, şi, tot acolo, spaţiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă ! Albul şî. negrul din el alcătuiau un cap de călugăriţă. Dacă închidea ochii mai mult, călugăriţa se prefăcea într-o biserică gotică ;; -când îi deschidea, biserica redevenea călugăriţă... Şi aşa, un freamăt de memorie îi cînta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul câmpului, cînd cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gîtul Saşei!... Ce încîntătoare era Saşa în ziua aceea, aşteptându-1..." *(Viaţa la ţară,* p. 209—210). Caracterul atît de modern al procedeului nu poate :scăpa nimănui şî el alcătuieşte punctul cel mai înaintat al -artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele •vieţii sufleteşti.

3 AL. VLAHUȚA

Din aceeaşi generaţie cu Delavrancea şi Duiliu Zamfi-TBSCU şi abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voineşti, Al. Vlahuţă este şi el unul din repezentanţii noului realism liric şi artistic. Imaginile lui Vlahuţă nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi şi nici puterea lui de a crea caractere omeneşti şi de a învia situaţii, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reţine o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, aşa cum putem vorbi despre atîţia întîlniţi în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voîneşti. îi lipseşte lui Al. Vlahuţă, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-şi individualiza figurile şi pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei şi natură militanta, cu toată poziţia contrarie pe care a crezut ca o poate reprezenta într-o celebră corespondenţa cu I. L. Câragiale[1], în proza lui Vlahuţă tipicul striveşte individualul, schemele generale înăbuşesc pîlpîirea vieţii unice, şî în aceste scheme şi tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele şi dorinţele lui de mai bine, Al. Vlahuţă a simţit desigur limitele înzestrării lui, atunci cînd, apărîndu-se împotriva oricui î le-ar fi imputat, îi scria Iui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei poezii a începuturilor sale: ..Intre bucăţile ce vă trăim* -e u&a, *Scrisoarea unui bătrîn* care nu pare a fi decit ţipătul uaei uri personale» şi ca aure nevrednica de a figura în bat rina şi serioasa eWs» revistă. în realitate însă nu e aşa. Poate că am> tras puţin eu coada ocriiuiui pe de lături, însă sfenburele concepţiei mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de parimele înguste ale zilei" (Torauriu si Cardaş, *Studii fi* ***documente*** *Uterare,* I, p. 33&—336>). Desigur, sinceritatea lui Vlahuţă nu poate fi pusă la. îndoială : îngustele patimi zilnice nu l-au stapîmt niciodată în scrisul său. Dar daca takntul său literar a fost liber dfc patimile cele miei, cele mari şi nobile, împreună cu tristeţea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpânit totdeauna, şi împrejurarea este atât de evidentă, încât niciodată în faţa vreuneia din creaţiile lui Vlahuţă nu îm^mpinăi» ceea ce ne izbeşte atît de des în operele hri Câragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem ca autorul *Momentelor* iubeşte cu adevărat pe oamenii supuşii pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebeşte pe Vlahuţă este, după propria lui mărturisire, „sîmburele abstract al concepţiei". Scriitorul nu .pare a porni de la intuiţia individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepţii generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viciilor şt păcatelor care ne stăpîneac, clădind în urmă **o** lume întreagă făcuta dintr-o oraşenime lipsită de scrupule, rea şi vulgară, dominând o bună pătura ţărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurat ia unora din creaţiile lui Brăteseu-Voineşti, văzut insă tot în latura problemelor sak şi prin prisma concepţiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuţă raţionează în nuvelele sale mai puţin decît Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu; procedeele sale nu folosesc în aceeaşi măsură intercalarea meditaţiei filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sînt la Vlahuţă nu procedeele, ci temeliile înseşi ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni, primite de la eroul însuşi al povestirii, fapte pe care nu doreşte nicidecum să le poetizeze, atît de puter-

[1] Publicata în voi. ***Dreptate,*** 1914, de Al. Vlahuţă, şi ***Abu-Hasan,*** 1915, de I. L. Câragiale.

nică este. deocamdată pentru el norma realismului, pretinzând scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduîtor de banale şi iremediabil triste. „în viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră (scrie - eroina unei-astfel de povestiri), o dramă de acelea care se prepara şî se desfăşoară încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodământ vragic, fără foc bengal şi tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nşeală zi cu zi pînă ce te osteneşte, te stoarce şi te usucă, de ajungi un moment cînd te cuprinde spaima şi< dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață" (O *viața,* în voi. *Clipe de linişte,* 1899, p. 82). însemnarea este oe reținut ca expresia xelor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca ârîtea altele, scriitorul nu găseşte niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generala, locul comun al psihologiei curente : „Eram de optsprezece ani cînd m-am întors de la Paris (continuă să se spovedească eroina), unde, timp de şase arii cît am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mîne o păpuşă, o ființă... artificială, fafa entuziasm, fără voință, fără nici un sentiment omenesc*. Tânăra fata se găseşte situata între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viața cum nu-i fusese hărăzită ei însăşi, şi tatăl, feciorul unui popă de țară, „un om puternic, făcut pentru ca să lupte şi să biruie, (dar care) era aşa de slab şi de laş în fața mamei, aşa de orbeşte supus caprițiilor el, încît el n-avea alt rol în casa decît de a procura bani..." într-un astfel de mediu familial tinerețea fetei se ofileşte, şi cînd, împreună cu dezgustul pe care i-I provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina îşi răspunde întrebării : „Oare cîte vieți am trăit ? cu formula dictată de cel mai sumbru realism : una şi proastă !" (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate şi de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeaşi epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adânca cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine

el însuşi în ajutor prin conferința *Onestitatea în arta* rostită în 1893 şi încorporată mai târziu volumului *File rupte,* 1909. Acest interesant text reia, în ton .personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea aşa-numitei „estetici^ştiințifice", adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice şi sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese şi în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță îşi va pune şi el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema uşoară şi răspunsul la îndemâna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gînditor nesfârşitul câmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Gît de departe trebuie să urci pe linia vieții şi de câte cauze, uneori atât de neînsemnate şi fortuite, se. cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului r Lucrarea este cu mult prea grea şi, în faza actuală a cunoştințelor noastre* ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, , ca în oricare dintre oameni, se încrucişează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoşilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție şi concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile Iui. „Cit de important e dar, scrie Vlahuță, ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare şi de puternica înrîurire, pe care o pot exercita operele Tui asupra atîtor generații! Şi adânca înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gândire al artistului ca un regulator şi ca o forța de discernământ. El se va simți promotorul unui nou curent de idei şi de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare şi mai însemnată decît propria lui viață, a unei vieți purificate şi eterne, pe care el o urmăreşte cu gândul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducînd cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai

frumoase şî mai alese gîndiri ce-au răsărit îa existenţa Iui pierito **are.** Sub puterea acestei credinţi el se va simţi apostolul, preotul unui cult, şi, în momentul creării, cînd va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji si va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura şi toate păcatele iui de om. Asta înţelegeam adineaorea prin discoiorarea, dispersonaiiza&a artistului, în crearea operei lui; puterea de pregătire şi de purificare a sufletului lui, puterea de reculegere şi concentrare în tot ce are el maî bun, mai umanitar şi mai fifintî darul de a deveni zeu, pen-** tru a putea crea" *(File rupte,* ed. 1909, p. 75—76). Răsună în **Toate** acestea ceva din vitalismul şî din estetica simpatiei a hn Guyau, pe care dealtfel Vlahuţă îl şi citează către «fârşîtul disertaţiei sale. Guyau a fost însă, 4a finele veacului -trecut, unul din adversarii cei -mai hotărîţî ai realismului în uatrapările *hn* mai *JKÂ,* pe care îl acuza de a stăvili, prin pictura laturilor negative ale vieţii, unda de simpatie umana ce trebuie să se propage dm opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuţă!? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obţinute peinor-o voinţă de „depoetucare", cate trebuia să dea satisfacţie normei contemporane a realismului, se desfăceau p* un fosnd de revoltă şi dezgust, pe un fond de valorificări etice care conţineau în sine şi îndemnul către formele nobile ale vieţii. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuţă. Din când în când ei se afirmă însă singur, şi atunci .scriitorul aşterne paginile sale cele mai bune.

Vilahuţa a dăruit prozei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor şi4 fac sa participe la zbuciumul scriitorului, lata, de pilda, pasajul dm *B&lrîm ţi tineri, m* care apostrofele, întrebările, exclamaţiile **se** îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrîni care nu ştiu preţui tinereţea: „Mă gândesc îa atîtea ş-atîtea amărăciuni pe cari ni le fa-ʸ bricăm singuri din însăşi substanţa bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate ferici ri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi ţesera, la războiul Invidiei, pînsa blestemată a celei mai urîte şuferinţi omeneşti... Nenorocită industrie. Să te chinuieşti tu să extragi ură din cel mai sfint produs al iubirii ! — Ce frumos e zborul încrezător aâ tinereţii! O primăvara •€ tot sufletul ei, încărcat de speranţe, curat şi luminos» cai un cireş înflorit. Vis într-arîpat e fiecare gând al eî, şi cântec fiecare cuvânt, şi sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N>-ai fost şi: tu odată aşa, întocmai aşa* posomorâtă şi cîttitoare bătrâneţe ? N-ai visat şi tu ? N-ai făcut- şi tu greşeli ? De ce. nu te uiţi cu drag la strălucirea, la freamătul acesta: de viaţă nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală, de lumină, de sănătate, **de** veselie şi de putere nestăpânită ? Bucurase, cît mai vezî^ cît mai- auzi, cît ma[clipeşte o seînteie de bunătate şi de iubire sub mormanul de cenuşa al vieţii care-a fost, b.ucură-te din roată inima de viaţa care vine. Ah, freamătul tinereţii, spectacolul tinereţii \ Cunoşti tu pe lume. ceva mai fermecător ?" *(la gura sobei,* 1928, ed. IV-a, p. 14—15.) Pasajul **se** desfăşoară *m* stilul soKlocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gîndulni care mijeşte („Da, da"), cu frazarea lirică p^in repetarea conjuncţiei „şi" („Vas într-ăripat e fiecare gmd al- ei, şi cîntec fiecare cuvînt, şi sărbătoare fiecare cHţpă.,.ᴷ), cu imagini alegorice- („pânza suferinţei... ţesută lar războiul ro^suri*), sau cu comparaţii graţioase, deşi oarecum convenţionale („suâotuT... ca un cireş înflorit"), cu multe întrebării retorice, cu propoziţii exclamative, cu verbe ta modul imperativ («Bucură-te..."). Căldura stilului lui Vlahuţă este obţinută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toţi scriitorii realismului liric şi artistic, Vlahuţă s-a oprit de mai multe ori în faţa problemei literare a descrierile* de natură, nu însă în nuvelele sale, unde omul este evocat dfc obicei în singura latură a frământărilor Iui intime, fără nici o conexiune cu mediul Iui natural. în *România pitorească,* 1901, apoi în *Pictorul GrigorescUi* 1911, tema peisajului opreşte însă îndelung pe Vlahuţă, care întrebuinţează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitaitea, dealtfel fără forţă si noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuţă grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obţină totuşi imagini sintetice şi revelatoare: După tipul său sufletesc, Vlahuţă este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un pesiaţ este prilejul' unei reverii, imaginea lucrurilor dizoivîndunse pentru, ei în senzaţii subiective sau în sentimente cu privire

la ele, Iată-1 pe Vlahuță urcând muntele Omul: „Cînd te vezi aici, întâi te încearcă un fel ele neastîmpăr, o dulce nelinişte, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva aşa de măreț şi de sărbătoresc, că uiți deodată şi oboseală şi foame, şi sete, şi nu te mai înduri să stai jos — priveşti uimit în toate părțile, respiri din adânc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochîi tăi sorb cu nesaț depărtările, şi nu ştiu ce sentiment de voioşie, de copilăreasca semeție te face să-ţî ridici fruntea şi să cauți falnic în jurul tău, ca şi cum ai fi lucrat şi tu la aşezarea atâtor podoabe, ca şi cum, în clipa asta, anume pentru tine; se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți..." *(România pitorească,* Ed. Cartea Româneasca 1939, p. 130—131). în loc să observe, scriitorul se observă şi în lpcul „descrierii'*, întâmpinăm o „introspecție". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sînt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată dealtfel prin epitete convenționale : „Ne od&mim la capătul podişului, pe una din stâncile ce împrejmuiesc încântătorul lac al Sifiului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domneşte 6 linişte dumnezeiască. .Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adîncul albastru al acestui crâmpei de aer încopcit în stînci, la pieîoa-j rele noastre. Şî o clipă trăim în basme" *(op, cit.,* p. 146), Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroşanilor : „Voinicul, frumosul rîu, se smulge din brațele monştrilor şi pleacă hăulfnd devale. Iată-1 tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, lim-~ pede şi potolită, pare-o oglindă culcată-n râmă de verdeață. Şi-n tăcerea adîncă a codrului, biruitorul doarme — o ațipire de-o clipa, sub grija bătăilor viitoare. Din cînd în cînd îi vin ajutoare ; pîraie repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, şi-1 caută, îi strigă de departe, şi Jiul le aude, le cheamă, şi le soarbe lacom în undele lui" *(op. cit.,* p. 75—76). Cu preponderența aceloraşi procedee asociative sânt obținute şi descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu.* Scriitorul se opreşte în fața tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia cînd notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniştea şi puritatea locului zugrăvit de pictor, cu „copaci care au stat din freamăt" sau cu o atmosferă în care simțul vital al poetului resimte „aerul proaspăt al înălțimilor". Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisajul se impune aci ca tema literară şi împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.

4 I. AL. BRATESCU-VOINEŞTI

I. Al. Brătescu-Voinesti este un scriitor care, prin cîteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Al. Vlahuţă, în curentul realismului artistic şi liric, aşa cum acesta s-a constituit din descendenţa primilor realişti, fructificată de tot ce adusese contribuţia lui Eminescu. Lirismul şi reflecţia generala, recunoscute ca nişte note comune în proza unui Delavrancea şi Zamfirescu, apar destul de des *în* nuvelistica lui Brătescu-Voinesti. Adeseori scriitorul^ îşi întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecţii subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenţii nu au caracterul tehnic-ştiinţific, atît de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sînt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în faţa operei unui artist. Iată, de pildă, pasajul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeţii, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena şi „casier" : „Ştiuta şi străvechea comedie, care ţine de cînd lumea şi cît lumea o să ţie... Au jucat-o mii şi mii de neamuri înainte ; şi împăraţii cirmuitori de lumi în palaturi, şi robii nemernici în lanţuri, şi înţelepţii, şi nerozii, dar farmecul nu i l-au secat; a mai rămas cîtva şi pentru bietul casier, care de cîteva zile îşi aduce singur copilul pînă aproape de casa «Cochii mici». E dureroasă şi ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi oraşul întreg, ca să găsească vreo cîteva micsunele degerate, pe care acum le trimite prin copil stapînci gîndurilor lui..." {*Două surori,* în *în lumea dreptăţii,* 1908, p. 12&). Viziunea casierului care îşi duee de mînă copilul, rnicşunefcle degerate etc., înmlădiază abstracţi smul reflecţiei generale cu care debutează pasajul şi 31 face mai asimilabil pentru ctimemplatorul literar. Tot astfel, ih *Pună Trosnea Şpriţul,* cînd eroul primeşte revelaţia dragostei pe care Mana tiu i-o refuza, după ce ni se înfăţişează -uimirea şi farmecul -năviKnâ dîntr^o dată m sufletul lui -Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunţa adevărurile generale: „ Iubirea, adevărata iubire, îndaic^ează şî îmlădie $î «ea mai tare fire. Şi pe recele cercetător cu mintea, şi pe aprigul muncitor cu braţul, iubaea-i schimbă ***p**.4* face zîle întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgă^ulfcare. Dar cînd pătrunde într-o inimă eatdă şi bună» tffilf-tt inimi din fire îndrăgostită numai de lucrări frumoase, o! atunci o doare ih ascuns, & răscoleşte pînă îh adînc; şi pînă în adâncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea" *0id.,* p. 220). Astfel, şi în acest pasaj, reflecţia generală este topită şi dusă de valul participării lirice a poetului, care găseşte, pentru a se exprima, nu expresia rece Şa .generală a cu^tatotului abstract, ci pe aceea intimă şi calda, înmlădiâftă printr-o şerpuire a frazei plină de naturaleţe, a omului în adevăr mişcat.

I. Al. Brătescu-Voinesti ne-a îngăduit -o privire în laboratorul său de artist, cînd în *Inspecţie* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimeţe prietenului său Genuleanu: „Cam ţinai putea tu face o idee de cele ce s-au întîmplat azi-nroapte, dacă celor cc-ţi scriu, înşirate şi spuse, le lipseşte viaţa şi efectul ansamblului. Trebuie să vezi *m* acelaşi timp, dintre singură privire, cinci-şase soldaţi în cămăşi aşezîndu-şî efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regulament; alţi opt-nouă în deosebite poziţii văxumd cizmele; alţii măturmd îndoiţi printre paturi" *&c. (Ufid.,* p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului, „Viaţa şi efectul ansamblului*, scena cuprinsă, *din«r-«B biguri privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voinesti. In timp ce în nuvelele primilor realişti sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Dirih'u Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puţine şi neadîncite relaţii, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voi-

neşti excelează în jiictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o calda şi pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior şi intimitate din *In lumea dreptăţii,* acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia,* acele săteşti din *Niculaiţă Minciună* şi atîtea altele reprezintă unul din câştigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voineşti faţă de punctul la care ajunseseră Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voineşti nu are imaginaţia plastică a unui Dlelavrancea şi Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeaşi măsură ca aceştia, un pictor al naturii*- Viziunea florilor apare destul de des în proza *Im,* dar evocările peisagistice din *Călătorului îi sade bine, cu drumul* rămîn o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voineşti, dar omul şi conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decît viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginaţia scriitorului prin contururile lor individuale. „...Deşi întîlneşti, ici şi colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puţină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alţi scriitori", remarcă un critic, d-l D. Caracoştea.[1] Dacă totuşi, în ciuda puţinătăţii imaginilor, realitatea trăieşte ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datoreşte facultăţii acestuia de a cuprinde ansamblurile şi de a înfăţişa viul schimb de relaţii care ie constituie.

Dar impresia de „viaţă", care alcătuieşte cealaltă cerinţă a esteticii lui Brătescu-Voineşti, este obţinută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar şi printr-un mare dar de a nota vorbirea personajelor. Puţini dintre scriitorii, noştri, în afară de Creangă şi I. L. Câragiale, care au fixat în această privinţă modelul şi norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voineşti în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr şi naturaleţe a personajelor sale. Ascultaţi-l povestind pe Conu Alecu : „Trebuie să-1 fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gît şi-n cap cu o gogeamite bîrsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-1 ştii, că şedea lîngă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roşu. Unul mare-mare, cu mustăţile tunse. Cînd vorbea, te uitai în urma lui să

[1] ***Poetid*** ***Brătescu-Voineşti,*** **1921, p. 208.**

vezi ce copil a vorbit. Nu-ţi venea să crezi că vocea aia piţigăiată a ieşit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de Ia muzică, sa-ţi umfli bucile, să sufli cu putere şî să sune : piiii! ca o piculină — aşa impresie îţi făcea cînd îl auzeai vorbind... E! ăsta era feciorul unuia Glava, pripăşit pe la moşia lui unchi-meu. Era cu vreo cîţiva ani mai mic ca mine. Ţiu minte că-1 trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai ştiam de el, îl pierdusem din vedere, cînd, hăt! peste vreo douăzeci şi mai bine de ani, nvam pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moşia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, î-a mers bine" etc. *(loc. cit.,* p. 283—284). Pagina aceasta este b mare reuşita a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputinţă a citi cu grai viu această pagină, rară a nu nimeri intonaţia specială cu care a putut fî pronunţată. Chipul în care se înlănţuiesc cuvintele în vorbirea neconstruitâi digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideaţiei, totul este notat în această pagina de o mare naturaleţe. Brătescu-Voineşti a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii, „Ghehealoghia cocoanei Leonorii, citim într-una din nuvelele sale, trebuie s-o asculţi din gura eî, întîi pentru că spusă de dîrisa are un haz care nu se poate da cu condeiul" *(loc. cit., p.* 194). Şi totuşi condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasaje în care înlănţuirea cuvintelor evocă nu" numai intonaţia, dar parcă şi gesticulaţia şi fizionomia şi caracterul particular al personajului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate: „Ce să fac ? Ia cu năcazurile, ca am pierdut un chiriaş — trebuie să ştii — nepreţuit, nepreţuit! Am mai avut chiriaşi, de ! dumneata trebuie să ştii, că eşti d-aci — am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice ?... care mi se pare că e preşedinte la Ploieşti... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Şi cum îţi spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea : «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriaşi buni»... Şi atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăiţe ; dar m-am stins! Că zicea dumnealui: «Ce o să fie ? trei-patru sute de lei»... şi cînd colo — trebuie să ştii — am cheltuit

de m-am stins, ca Ig-am făcut pivniță dcdesupt. Să vii turnai, de-aj repune să-ți arăt, sa vezi, grinzi... ia te uita ici... ia,rgwțim .grosime... Şj numai stejar adevărat. Că.aşa am, fost învățați, ori faci ori nu. faci. Bietul tata cînd le*a reparat, **p**-ale vechi, cît crezi ca, **4** dieltuțț.?... că acum dumneata trebuie să ştii cum eram noi altădată. Moşu meu pinu Strînț-beanu..." *(Coma Leanora,,* 1889, *ibid,,* **p,** 15(7—198). Evocarea omului din vorbirea lui este aci, şi in atâtea alte paginii unul din procedeele. realiste manevrate cu, maț multa ..măiestrie de Bra,țescurVoineşți. *"

De, acest dar. al, intuiției lingvistice, Brătescu-Voinesti face să profite nu numai, vorbirea personajelor sale, dar şi propria lui, narațiune. BrățescurVomeşti. este, unul; din scriitorii, noştri care au. mtrepuinjaț,, cu- ma| mult succes procedeul, foarte raspînclit în, **prpza** povestitorilor, naturalist^ al „stilului indirect:lifcfer",.întâlnit;şi în arsenalul lui I,;L, Caragialp. Efectul de stil care consistă îr* a povesti cu propriile **cu**vinte- ale ercților,.în.aşa fel,încît atitudinea şi vorbirea.acestora uanspare/în re^eratu,!* autorului,, poate fi dernai multe *ox*\- **semnalat. în nuvelele** lui Brătescu-Voinesti. Iată, de pildă, *în-Pfopâ Trăsnea Sfînțui,* momentulîn. care; eroul, povesteşte avocatului Mitică Moldoveanu nefericita întîmplare care fă-r quse dțn,, ei un acuzat, în, fața justiției. Povestirea, lui Pană, Trăsnea urmează citva? tințp în monolog, **pînă^cînd** autorul parş sa- ia^ el; cuvântul pentru a spune-; „.Aceasta însă nu-l supărase, qăjci, înțelegând; la **urma.** cu cine avea a face, a rjdkat din,,umeri şi, s-aj întors, în casa, fără să mai apaoge vreun.. «ivfpt. Ceea, ce însă l-a supărat,— şi supărat nu era bine zis,, ci maț bîner ceea ce, l-a mîhnițț l-a îndurerat, l-a făcut sări vie - să., plîng$ şi să-şi dorească singur»**rău. —** erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese-prefectului o scrisoare, prin care-i arătacănu **ințelejgea^** cura • **poate** cineva, dintr-un lucru.de nimic, să prinza vrajinăşie şi să-şi răafcune asupra unui copil; nevinovat..." *(op** cit., p. 254). Pasajul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l* nu se poate îndoi de faptul că- în cuvintele- acestuia sînt topite acele ale personajului său. „Ceea ce însă l-»a supărat — şi supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a; mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă şi să-şi dorească singur rău" sînt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul Iui le împrumută din acelaşi îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toți scriitorii curentului, Brațe seu-Voineşti nu creează caractere complexe şi neaşteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentara, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, aşa -cum o impun condițiile de existență în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală şi orice aspirație mai înaltă în luptă cu trivialitatea şi micimea înconjurimii imprimă caracterelor şi destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. In chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voinesti sînt -nu numai sumari, dar şi asemănători între ei, încît cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, snrprinde puia la urmă, în lumina comparației, schema lor .generală şi oarecum tipica.

' V., în aceasti - privința", cu folosirea aceluiaşi citat, ți observațiile lui. G. Ibrăileanu» ***Scriitori şi curente,*** **1930, p. 160.**

5 SEMANATORIŞTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Eol. **Gîrleanu)**

Venind îndată după primii reprezentanţi ai realismului liric si în timp-ce arta prozatorilor români se pregătea să-şi serbeze unul din marile ei triumfuri in: Mihaîl Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 şi 1910 publica în *Sâmânâtorul* şi în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendinţe comune, îndreptăţind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintaşilor imediaţi rămînea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanţi ai noului realism, pictura unor caractere excepţionale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti arată o preferinţă vădită exemplarului obişnuit din clasa burgheză, funcţionarului şi intelectualului sau figurilor aparţinînd boierimei provinciale şi marilor proprietari de pămînt. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfăţişeze eroi cerebrali şi chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voineşti să caute urmele tragicului cotidian, a nobleţei ascunse şi a martiriului fără glorie. în pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriştii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societăţii şi, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problema literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schiţa intitulată aşa de caracteristic pentru noul realism ţărănesc : *Drame din lumea de jos,* notează :

„într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la ţărani, în comparaţie cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul, de la un colţ de masă, susţinea că amorul este legat de civilizaţie, şi că e şi el o evoluţie a sensibilităţei, ca şî celelalte facultăţi sufleteşti. Naturile primitive din straturile populare îşi reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor şi nu se pot ridica pînă la pasiune. înfierbîntîndu-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunînd cu toată încredinţarea: — Nu vedeţi ce simple sînt dramele de iubire dintre ţărani ? Tot senzaţionalul unei întîmplări se poate schiţa cu trei Unii simple: *Intriga* se reduce la vorbele rele scornite de babe; *Răzbunarea,* sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pîndă la cotitura drumului, iar *Crima* sau Demonul Roşu se mărgineşte la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeţi în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize şi extraordinar ? De aceea la noi ar fi şi greu să se întemeieze un aşa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorităţei poporului e prea cu puţine note, iar cei de sus s-au asimilat prin educaţie celorlalte naţiuni civilizate, aşa încît nu prezintă nici o originalitate. Cu toate că ascultasem încordaţi toate cele înşirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim de rîs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba : -r- Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci sîntem condamnaţi să traducem cît vom trăi foiletoane senzaţionale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tînăr, d-apoi încă pe cel bătrîn" *(Aripi tăiate,* Ed. Alcalay, p. 181—182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu şi narează o dramă ţărănească zguduitoare, cautînd să reconstituie, cu ironie pentru procedeele obşteşti ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susţinea drepturile unui realism burghez şi aristocratic, Ion Adam dovedeşte acum drepturile unui realism ţărănesc.

Odată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configuraţie a artei literare se schimbă. Am spus-o : în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-1 pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea: „Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, şî curăţa din cînd

în cînd cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pamînt o putere: nevăzuta. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari siri înlănţuie toată viaţa lor de pamînt, amestecîndurle sudorile cu ţărîna lui. Dar cînd se oprea să mai răsufle boulenii din jug si se îndrepta de şale, atunci vedeai ce straşnic voinic era Sima Baltag şî ce mai suliţi de priviri ţîşneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, şi mai totdeauna ascunşi supt streaşină căciulii" *(în urmai plugului,* ed. III, p. 6—8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieţii sînt puternice în sufletul unui astfel dfe om : „Sima se lipise cu tot sufletul de roibuleţul lui şj toată-. ziua-1 giugiulea, învăţîndu-1 să mănînce, cu timpul, din nună. îi era atît de drag cînd îl vedea nălţuţ în picioare, cu fluierele subţiri de cal de soi, crescînd la lumina şi căldura soarelui binefăcător! Cînd tl vedea pornind în sărituri uşoare de ogar, se lua cu el la întrecere şi atunci mînzul gonea şi mai nebun şi mai furrunatec. Iar după ce simţea ca s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar Ei spus : «Hai iar la-ntrecere !» şi pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codiţa bîrzoi în vînt, cu nările deschise, roşii, ca ale unui pui de scorpie* Ii era drag ca ochii din cap cînd îl vedea cum zvrrle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic da lupi. Şi atunci se ducea la el, îl mîngîia> pe coamă, pe botişor şi-1 lua-n spinare ca pe un miel* *(op. cit.,* p. 13—14). Natura îi vorbeşte cu putere şi fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parifumurile oare o ameţesc, liniştea ei încremenită, învăluie sufletul aspru, cu puţine gîndurrşi cu pasiuni simple şi violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta Iui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaşte însă bine şi simte exact lucrurile despre care vorbeşte. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniştea bălţii ca o înfăţişare de Ia începutuf' lumii, fie că ne aduce în faţa ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurii, „ca un nor albăstrui aţipit pe pamînt", fie că ne vorbeşte despre mirosurile de tămîioasă ale primăverii care, ‚atîngîndu-te pe obraz, papcă-ţi adoarme sufletul". Alteori sînt, dimpotrivă, înfăţişări ale unei naturi dezlănţuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestiva, fără comparaţii şi epitete; prin simpla forţa a unor verbe onomatopeice: „Cînd a ajuns la mal, Dunărea

era înfuriată, sufla un, crivăţ aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalţe, înspumate în creste, se înlănţuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mînioase în adîncimi, finind, gemînd, vuind" *(Pe drumul Bărăganului,* p. 166). Sau mai departe : „Scormonite pînă în adîncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vînt, apele se ridicau unele peste altele cît luntrea, cît omul, cît casa; se prăbuşau gemînd, vuind în, adîncimi ameţitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năpraznice" ; o evocare plină de un dinamism obişnuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisajul românesc intra astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decît în operele primilor reprezentanţi ai realismului, pe care îi simţjm dealtfel că prefera descrierea omului şî a problemelor lui. Şi daca în zugrăvirea naturii româneşti nu s-ar fi produs în aceeaşi vreme şi n-ar fi crescut de-atuncl neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel, mai înzestrat al prozei româneşti mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipseşte lui Sandu-Aldea este abundenţa. Impresiile lui sînt exacte, dar nu bogate. Citindu-I, avem tot timpul conştiinţa că viziunea lui este sumară şi că fuiorul nar^ţiunei lui nu este prea îmbelşugat. Iar ceea ce este adevărat pentru fiecare din nuvelele şi schiţele lui Sandu-Aldea se confirmă şi pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieţii scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de ştiinţe naturale şi lucrărilor agronomice, într-o, scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real şi pe care, sub iscălitura fictivă, o tipăreşte la sfîrşiţul volumului *în urma plugului,* Sandu-Aldea critica ignoranţa scriitorilor, chiar a celor mai de seama, a unui Maupassant» de pilda, atunci cînd vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schiţa cu acelaşi nume, se îmbăta mîncînd struguri de la butucul viţei ? Este doar ştiut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăţie, ca „zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decît după ce a trecut prin fermentaţie alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool". Nici pentru analizele aşa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multa bunăvoinţă, căci este oare posibil să

„se puie într-o ecuaţie de gradul al II-lea cel mai ascuns colţ din sufletul omenesc, ori sa figureze printr-o curba uzuala mersul stărilor sufleteşti ?" Avea deci dreptate biologul Haeckel cînd numea toată această literatură psihologica : „maculatură". Şi scriitorul care îşi închipuia că poezia are aceeaşi temă cu ştiinţa şi că fantezia şi intuiţiile celei dintîi, pot să se ruşineze în faţa metodelor exacte ale cercetării savante, îşi ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace preţioase, dar repede istovite.

Daca sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Vo£neşti este fiorul liric al doinei populare, grupul de scrijtori pe care îl studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cîntecul bătrînesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar şi pentru Emil Gîrleanu, un nUme de care critica literara leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuşi, ca atîţi dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gîrleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai preţioase evocării omului şi naturii elementare. Iată-1, de pildă, pe Toader Odobac : „E un moşneag înalt, spătos şi uscat ca^un schivnic; priveşte ascuţit, vorbeşte limpede şi' calcă apăsat. Cînd se opreşte să se uite la om, îşi îndreaptă şalele câre trosnesc ca un vreasc* *(Nucul lui Odobac,* 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura semănătoriştilor. Gîrleanu introduce însă o viaţă deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparaţie a finalului. în acelaşi chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac: „Ruja era voinica, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii şi sprîncenele negre, ca pămîntul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblîncul sălii, aşa erau; de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede şi roşii ca miezul piersicei pietroase ; printre ele scăpa un zîmbet, care arata albul dinţilor, ca pe o rază de lumină ce ţîşnea din mîjlocuf feţei smolite. Supt cămeşa strînsă bine pe trup, ţîţile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sîn" *(op. cit.,* p. 15). Din rezervele acestei afinităţi pentru tot ceea ce în natură este robust şi direct, pentru explozia forţelor iraţionale ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gîrleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălţat pe dealul sterp al Arşiţenilor, ca un monstru care devorează toata vitalitatea locului: „Satul Arşiţeni e aşezat într-o văgăună ; casele lui mărunţele şi albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca nişte ouă într-un cuibar. Pămîntul Arşîţenilor e nisipos şi sterp ; iarba creşte atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, faţa galbena a locului. Doi-trei copaci se înalţă, istoviţi, cu crengile rare» cu frunzele străvezii care aştern pe jos, vara în amiază, o umbră destrămată ce măreşte şi mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînţeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos şi sterp dinspre răsărit, un nuc straşnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror viţe nu maî încap supt pămînt, şi ies, să atîrne despletite, ca nişte cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-1 cuprindă trei oameni, muncit, întors şi încremenit ca într-un spasm, se desfac , două ramuri vînjoase ce merg încleştate ca nişte braţe, pînă sus, apoî deodată se izbesc una de alta în lături, împroşcînd fiecare sute şi mii de crengi ce se unesc într-un frunziş negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Şi pînă departe se împrăştie mirosul amarai frunzelor, miros ce ameţeşte pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca lin vestmînt negru întreaga coasta de deal" *(op. cit.,* p. 7—8). Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, foloseşte în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a'terenului, notaţia rapidă şi enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample.construcţii sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri şi frunze a nucului. Toate metaforele acestei ultime părţi sînt împrumutate dinamicei vieţii, încît acolo unde ne-am fi aşteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atîrnă „despletite", ca „nişte cozi", trunchiul lui „muncit, întors" şi „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întîi „încleştate", apoi „izbindu-se" în lături ^ şî „împroşcîndu-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent^ pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Şi pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu

este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui peisaj, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonskî: ^Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta şi ea, vestita pădure a ciocoiului din Bucureşti, cea care se întinde în drumul Tîrgo-viştei pe o lungime de jumătate de poşta, cea în care cîma mierla şi cinflorul, în care curg pîrîurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald şi frunzele -de rnatostat. Cu toate astea, verde, tainică, mîngîioasă ca un basm... Călăraşul, cînd o ajunse, îşi domoli cîrlanul împacîurt de linişte*- ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, şoaptele apelor, cîntecul de paseri, în loc s-o turbure, părea ca o măresc. Copacii hu erau •groşi, dar deşi, iar pe sub ei nu se zărea decft o adîncime albastră şi verde. Frunzele de an, căzute şi moarte, cu faţa şamanie, ruginită, aşterneau pe sub creci un covor fremătător..." *(Pădurea ulmilor,* în *Cartea de aur,* 1902, p. 138—139). "Natura este tratată aci ca „aspect". Scriitorul are faţă de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristtce şi valori dimr-o depărtare care îl opreşte sa fuzioneze cu ea şi pe care ne-o impune şi nouă. Cititorul degusta farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului Iui Gîrieanu, unde artistul şi, împreună cu el, cititorul lui, escaladînd barierele despărţitoare ale contemplaţiei, proiectează în natura zbuciumul său şî ajunge să resimtă voluptatea propriile* energii vitale aduse să clocotească şi să se reverse.

Principiul vieţii şi acţiunii în arta literară ă fost stabilit în a doua jumătate a veacului ăl XVHI-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai tîrziu de romantici, astfel că pentru a introduce viaţa în descrierea lucrurilor, el recomanda poeţilor evocatea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-1 pe acesta dorind să evoce sceptrul Iui Agamemnon. Va enumera eî părţile alcătuitoare ale sceptrului, încercînd să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, aşa cum procedau atîţi poeţi descriptivi ai veacului al XVIII ? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obţine, prin imaginile pe care Ie trezeşte, viziunea unor lucruri eoexistenţîale, se opune acestui procedeu. în loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-1 vrăjeşte povestind. Sceptrul lui Agamemnon învie în faţa noastră, cînd; eroul ne istoriseşte devenirea lui.

Norma evocării prin povestire, operată în descrierea nar turii însufleţite, a fost folosită cu multa consecvenţă de Em. Gîrieanu în seria schiţelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvînta,* 1910. Iată, de pildă, *Musculiţa.:* „jtn odaie e tăcere. Prin fereastra deschisa soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliţi. în faţa iconostasului clipoceşte candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinţiei-sale, un ceaslov vechi, scorojit şi unsuros. O" musculiţa, cît o gămălie, strălucitoare ca. un licurici, intra bîzîind sa caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo şi-ncoace^ Se uita prin, străchini, se aşează pe marginea unui_ pahar, se plimbă pe la icoane, ca şi cum s-ar închina, ba intra pînă, şi-n potcapul cel nou, pe care pledurile îl aşezaseră pe pat cu fundul în jos. şi-l prefacuseră într-un cuibar de oua roşii; — căci e Pastele. Nimic. în sfîrşic da Dumnezeu şî^ajunge şi la măsuţă, drept, deasupra ceaslovului. Se lasă uşoară, zbîrnîind mulţumită, pe foaia unsuroasa, pe ale căreia colţuri, de sus picăturile de ceară stau ca,nişte peceţr. E doar obişnuită, cu cărţile bisericeşti,; nu, o - data ieşise, sătula,. dki biserica, de peste drum. E atîta hrană pe foile îngroşate parcă-de urmele degetelor tăvălite prin,griul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căutat o pată, zaharisită, proaspăt, arata că degeţelul ce-şi lăsase, urma avusese, grijă să se înmoaie dinţru-ntîi în dulceaţa. Musculiţa se pune pe ospătat; prăpădenie de lacomă, ce-i! Numai din când în cînd prinde, cu ochişorul, roşul slovei mari din susul foii, un S frumos, încondeiat cu măiestrie, ca şi cum ar fi fost ţesut la. începutul rîndului: *Slavă ţie.* Atunci îşi aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lîngă buze, un,fir, de grîu uns cu miere. Pînă ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat; dar bietului om i-a ieşit sufletul alungînd-o. Acum.s-a săturat; se siue binişor pînă în mijlocul slovei roşii care>o atrage. îşi scuturai aripioarele, îşi întinde picioruşele de dinapoi, şî le freacă unul de altul ca şi cum ar ascuti două cuţiteapoi* leneşă, aţipeşte" *(Din lumea celor care nu cuvînta,* ed. a Vll-a, p* 21—22). Dar povestirea nu se opreşte aci. Stăpînul casei, părintele, intra mînios în încăpere şi, închizînd cu o mişcare repede.

ceaslovul, striveşte musculiţa care tocmai reflecta : „Ce bine e sa trăieşti şi să mori sătul!" în mai multe din bucăţile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvîntă,* finalul adaugă astfel descrierii un tîlc, completând şi rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul fiinţei evocate. Poyestîtorul se comprimă la dimensiunile musculîţei pentru a resimţi ceara picurată pe colţurile ceaslovului ca pe nişte „pereţi" sau pentru a recunoaşte în pata de zahăr rămasă pe una cjjn foi, urma) unor degete de copii. Musculiţa străbate Toaia, se opreşte în dreptul unei slove roşii şi suie pînă la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculiţe şî tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, si uneori graţios, al amănuntului. „Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu faţete ale muştei sau cu creierul fiust}, al urangutanului*, exclamă odată Anatole France. Gîrleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere şi, fără sa părăsească formele propriu-zise ale percepţiei antropomorfe, închipuie universul furnicei şi al gîndacului, al rrrasculiţeî şi al păianjenului, ai greierului şi al flutu^relui, al cocoşului, al ciocîrlieî şi al bufniţei etc. Minuţia unor' asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susţi-' nută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esenţa ei, provocata de spectacolul tuturor acelor fbrme subumane ale vieţii, în care inima îndurerată a omului recunoaşte propria ei condiţie. In ampla structură a vitalului, dincolo şi mai adînc decît omul „mărunt* şi decît cel „elementar", Gîrleanu găseşte o nouă formă a vieţii, sprijinind şî incluzînd pe toate celelalte mai înaintate' şi mai complexe, forma „umilă" a vitalităţii, expresia ei cea mai simplă şi cea mai generală. Povestitorul îi îmbrăţişează-destinul cu pietate panteistă şi, înveselindu-se sau vărsînd o lacrimă pe seama ei, plîrige şi rîde de sine însuşi, de toţi oamenii laolaltă şi poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în şcoala interpretării ştiinţifice a vieţii, care se călăuzeşte de convingerea că umanul se rezolvă în biologic şi că spiritul nu are altej legi decît acele ale vieţii în general. Unitatea vieţii permite aflarea tîlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sînt, în acelaşi timp,

mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci cînd înţelege că suferinţa lui este deopotrivă cu a musculiţei sau a viermelui. Dar aceeaşi suferinţă se mîngîie, cînd se concepe în cadrul naturii întregi, şi, în pane, se înveseleşte, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste baze apare apologul zoologic miniaturist. Juies Renard, în ale sale *Histoires naturelles,* a străbătut aceleaşi căi. Maniera lui Renard, caracterizată priritr-un metaf&rism sclipitor, care face posibilă comparaţia ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gîrleanu. Pe drumurile amintitei reducţiuni moniste descendente, Gîrleanu nu rămîne dealtfel singur în literatura românească .a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schiţa simbolică intitulată *Către lumină,* unde jocul gîzelor în jurul unui felinar • electric este redat cu puternice comparaţii, într-o descriere plina de dinamism : „Roiul dezmăţat de sus, care se învîrtea împrejurul globului, ca într-un foşnet de drapel desfăcut, se împestriţa la răstimpuri cu bîzîituri mai puternice, şi atunci vedeai apărînd în mijlocul danţului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleţ, setos şi el de lumină. în avîniul lui orb, se rostogolea nebun şi trăgea dungi închise împrejurul becului, de I-aî fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mînă nevăzută, însemnînd parcă drumul deşertaciunei... Un ţăcănit mai tare de sticla, şi prin aer se vede cazând bondarul cel îndrăzneţ, care ajunge cu spatele de pămînt, răsunînd tare pe asfalt, c& o castană uscată, dezghiocata toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei, bate din picioare repede şi cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălţîndu-se de şale, cu aceeaşi trudă şi sete de viaţă, cu care alergase după amăgirea lui" *(Aripi tăiate,* p. 5—6). Altă dată este maimuţa care, descoperindu-şi chipul în ogflindă, îl săruta cu bucuria de a regăsi fiinţe deopotrivă cu ea, **Ca** odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Alta dată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergând de Ia gratiile pe unde capătă hrană, şi pînă la culcuşul unde ffşi lăsase puii. „Cînd o vedeai zbătîndu-se, scrie Ion Adam, aşa mototoală, Intre foame şi iubirea de mamă, urcând şi coborând acelaşi povârniş, te gândeai fără să vrei la biata omenire, care robeşte şi ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale" *(op. cit.,* p. 102). Explicîndu-şi simbolurile, într-un fel pe care

Gîrieanu îl socotea de buna seamă zadarnic, Ion Adam manifesta în aceasta şi în atîtea alte pagini uitate astăzi, o imaginaţie ingenioasă şi exactă, de care profită adeseori şi artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că, în operele lui, peisajul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistica a povestitorilor mai vechi. La aceştia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efec> tele ei tipice. Scriitorul îşi întrerupe, din cînd în cîndr naraţiunea pentru a ne zugrăvi im răsărit de soare sau '• un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice şi cu farmecul ei particular, apare în unde din relaţiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci cînd, ieşind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă şi locurile Moldovei lui. Odobescu şi Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestiva aspectul cîmpiei munteneşti, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeaşi preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, creşte *România pitorească* a lui Al. Vlahuţă, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacra în special acestei teme sînt tocmai semanătoriştii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui ţărănească, semanătoriştii elaborează geografia poetică a ţării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărţile şi revistele sămănătoriştilor, pentru a determina sectoarele peisajului românesc trăind în descripţiile lor. Pînă cînd Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul şi balta Dunării, un Gîrieanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Şiretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către tăunii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărişul Deltei, mai tîrziu către malurile Nistrului. Sînt în operele acestuia din urmă numeroase pagini in care © umanitate chinuită, lumea agricultorilor şi pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniştea slavilor de la nord, sînt evocate împreună cu stihiile dezlănţuite ale locului. lata o furtună crescmd din depărtare şi abătîndu-se pe apele Dehei şi deasupra micilor sate ameninţate să fie înghiţite: „Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini. în Deltă începu să sufle un vînt răcoros, ierburile se agitau... Bacînul fugi în Dunăre... Apa marei îşi schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărata începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau ţipete, hau! hau !... Erau larii, pasărea cea -mai urftă de pescari,^ care venea înaintea furtunei să se înveselească, fn depărtare -se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru *se ivi în deportare furtuna, apoi mima vîntului începu să urle, să ofteze şi să se năpustească peste tot locul. înc-o jumătate de ceas şi Puriaz se desfată... Pretutindeni nu s-auzea decît un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătişorul tremura de groaza măreţ; nisipul din Deltă «e întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă raîhnită, tristă, şi-n această inihnire se vedeau coamele albe şi spumoase ale marei, care se înălţau ca munţii..." *(Răsplata,* 1908, p. 94—96). Trecătorul care, refugăndu-se de mînia vîntului, se adăposteşte în circiuma locului, găseşte pe eroul povestirii stând cu coatele pe masă şi gemiînd... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar avînd o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisajului şi mediului nostru şi el merita a fi reţinut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc

6 M. SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric şi artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinităţi cu aceea a principalilor reprezentanţi ai curentului, cît priveşte tematica ei, in cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriştilor, apoi jpreocuparea descriptiva şi lirismul povestirii. Deopotrivă cu toţi marii artişti, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît, dincolo de afinităţile amintite, arta lui îşi croieşte drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contemporani, Sadoveanu nu împărtăşeşte punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului", aşa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărât, de Al. Vlahuţă. Dar pentru că „adevărul" este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puţin că Mihail Sadoveanu îl înţelege într-un chip deosebit de acela al înaintaşilor sau emulilor. „Adevărul" nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări fei lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări", cum ne face odată să înţelegem Vlahuţă. El nu este nici grupare a datelor percepţiunii într-un fel care o apropie de concluziile ştiinţei, pe care — după cum am văzut — Sandu-Aldea ajunge s-o preţuiască mai sus decât literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducţiuni

moniste, care îl făcea pe un Em. Gîrleanu sau Ion Adam să intuiască în condiţiile generale ale vieţii, în^ biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăşi a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune". Arta lui este vizionară. Percepţia lumii este pătrunsa la el de atâtea valori ale fanteziei, încît lumea care ni se lămureşte prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea ştiinţei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantezie şi dinth>un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua" agitata de sentimentul său neliniştit sau prin valurile acelui farmec cu care, 'în producţia lui mai noua, scriitorul se regăseşte printre oameni şi lucruri. Prin caracterul vizionar ai artei sale, Sadoveanu se înrudeşte mai degrabă cu Eminescu, la care întâlnim note peisagiste pe care le vom afla şi în descripţia sadovehistă. Chiar în pictura omului elementar, intuiţia scriitorului na este călăuzită de norma penetraţiei naturaliste, coborittd către instincte, către formele simple şi igenerale ale vieţii. Omul elementar este în acelaşi 'timp; "pentru Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la alţi scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanităţii, cî apoteoza ei. Fraţii Potcoavă, Cozma .Răcoare, Moş Precu, Niţă Lepedatu din *Bordeienii,* ciobanul din *Baltagul* şi femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuţei* sînt naturi: elementare în alt înţeles deoît acela care poate fi dat atâtora din figurile create de un Zo-la cu o vîrstă de om mai ânainte, de unii dîn semănatorişti, de Liviu Rebreanu mai târziu. Figurile create de.toţi aceştia' sânt ca ilustraţia resorturilor simple care pun în mişcare mecanismul vieţii şi al societăţii; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieţii şi reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, fiinţe care îşi croiesc soarta lor; Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuinţat epitetul eroico-romantic. încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic şi liric se cuvine a se face, aşadar, cu unele rezerve.

Multe greutăţi prezintă şi încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu şi întinderea desfăşurării ei ân timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „Dumneata,

pe cît înțeleg: (îi spunea G. Ibraileaflu - *ha* Sadoveanu) reia*,- în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre» așa cum; individul rezumă evoluția umanității: de la. dezlănțuirile- primare ajunge treptat la reflexivitate^ Cînd Gozma Răr coare va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitaâe va fi îochis" *(Opere,* 1940, voi. I, *Prefața autorului).* Reproducînd aceste cuvinte în prefața întâiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oarecare detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, oricare ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim ca sînt unele ele,, mente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care ișcriitoruk lena găsit din primul moment. Desigur **j** retipărirea. a«elor povestiri •. ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să} le. pună Ide. acord: cu: estetica sa actuală, eliminuid ceea ce i se părea retoric, adău* fiind cîte **UD** cuvînt care înalță deodată relieful'evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr=altul mai concret și; mai expresiv, eliminmd puținele neologisme» perfecționînd eufoniile textului, temperrad nota> socialaV mai viforoasă **îh** acel: moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor- acestor- retuțării caracteristice *ai-* făcut-o într-un. chip cu; totul: coavingator dd Șerban Gioadescu;: **fatcuBv** articol publicat **în** *Revista FundațiUox* din 1 mai 1940^. *axi* prilejul arm»* titei retipăriri. Cititorul poate, regăsi în această**i** cercetatei cu producerea, unor: numeroase **j** exemple, ceea ce. noi afirr măm aci. în teză generală. Dar: deși arca- scriitorului s-a rafinat cu timpul, redasmW retușările. semnalate, marile ei linii de structură ați, rămas aceleași, lîn zeci de • variante și de la începutul carierii sale pînă în. stadiul încă atît de fecund; al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor cărei îi **j** unesc* astfel încît **nu** este notare a vreunui sentiment uman" care să **nu** se însoțească cu arpegiile răsunmd din orga. colosala a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu, alăturarea lui de **unii** scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasaj din Maurice Barres, **unul** din scriitorii francezi contemporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliștilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor", i-a deschis perspective mai adinei în viața misterioasă a firii.

Este un pasaj împrumutat bucății *La musiqme >de perdition* (din voi. *Le MysUre en pleine-Umtiere,* "4926, *-p.* 74 urm.), unde ni se povestește' călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bărrînul Phing, învingătorul Asiei, printr-iun dîntec cules-din toate șoaptele'> și fiorii peisajelor străbătute: *„Apres quelques etdpes; un .)otir, au crepuscule, la caravane ^ttteigfitt une soUtude au confluent d'tme riviere bfiUante "tt d*im fieuve sinistre. Cttait* «n *.lieu qui fa'tssit penr. -La ch a?mante riviere, -en courant s*engloutir dans ies miandrestourds et solennels du fieuve, donnait l*idee d^-tme ame ipleine d'iliusion et 'd'enthomiasme qui s'elance dans l'mconnu. La jeune iprince&se, seduite par cette pHisskmce de pathktique qu'elle eut^ulu'S*äpptoprier, fit dresser sur cette herge Ies temes du soir. Bientht la tune se leva. 'Las mtoges glissant -avec rapkU&e formaient un fieuve aerien au-dessus du fieuve terrestre. Et la tttyageuse, .jssUe en iplein air au milieu de ses •femmes, suivah -d'un regard angoisse ce douhle glitsetnent des 'vapeurs du ciel •etdes eaux'4e ia terre. JhnmobUe, anxieuse tt si mince >au milieu de cette immensite, elle ressentah aoec kUtresse Us .difficultes ^de son •entreprUe. Dans quoi iit&it^elle enga-:geef 'EUe se fm serrSe contre terre pour nUtre pas vae par le destin. Vers minmt, elle ente&dit un tfaant qui ne semblait pas xde ce morvde (et qui c&urait dans 'Ies bautes Jferbes, en repandant partout une vxaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais 'toutes rependirent qu'elle :n*avaient rien entendu. -Alors -elle :fk feveilUr son maître de musique et de sorceUerie, 'Kyuen: —,Il y a, lui dit-elle, .un chant qui court dans la tudt comrrte une fltehe empoisonee. Cest un .cbant tel que je 'ne ^crois pas *qu*en puisse •exaler le coeur d'aucun homme,]*ai interroge celles qui •etaient auprh de moț, mais toutes dormaient. Cela a toute Vapparence de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un genie •celeste. Ecoutez â ma place et notez par ecrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître 'Kyuen demeura toute la nuit au dehors a ecouter la tristesse de cette solitude. îl entendxt la musique mystirieuse et la nOta par ecrit."* Peisaje nocturne, oarecum asemănătoare cu acesta, sînt numeroase în opera ini ^Sadoveanu. Desprindem pe acek de la începutul povestirii *Qintecul de -dragoste :(Qpere,* I, p. *224)*: „în noaptea 'lină efe 'vară, un «osur ^slab trece prin

codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Ctteodaită, prin cununile întunecate de deasupra, vine o şoaptă plină de mîhnire de departe, cine ştie de unde, apoi trece înainte, se mistuieşte în noaptea frunzişurilor, în răstimpul de linişte, izvorăşte din adâncuri plîngerea singuratică şi duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi o tresărire de-abia simţită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzişuri, în ierburile umede de la marginea poienii porneşte drîitul înăbuşit al unui cristei; după un răstimp, o prepeliţă ţipă mai departe, alta răspunde aproape de noi ; un liliac trece ca un, fulger negru, prin'roata rumăna a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adâncă î greierii ţîrîie monoton în liniştea mare; îngînarea lor triştă pare că izvorăşte din negura veacurilor. Şi iar vine o şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrînul codru oftează." . . . .

Ceea ce uneşte aceste doua descripţii şi face posibilă alăturarea lor este.mai întîi faptul că, în ambele, peisajul este redat mai cu seamă prin echivalenţele lui muzicale ; apoi acela ca natura este resimţită deopotrivă în viaţa ei morală, în intimitatea ei analoaga cu a omului care îşi trăieşte farmecul şi neliniştile. Un critic, d-l M. Raţea, a distins odată între „natura picturală* şi „natura poetică".[1] Cea dîntSi este a scriitorilor însufleţiţi de o rece intenţie decorativă. Cea de-a doua, procedând prin raportarea omului la peisaj, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este şi a lui Maurice Barres. Comun celor două descrieri citate este, pînă la un punct, şi sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-aici înainte cîte deosebiri, în tristeţea care domina peisajul barresian se amesteca o nelinişte 'răscolitoare, ucigaşă, un efect de o intensitate neobişnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barres, scriitorul catolic, evocatorul orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco[2], îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tînăra prinţesă prin puterea pa-

[1] ***M. Sadoveanu,* în voi. *Atitudini,* 1931, p. 115.**

[2] **Lui El Greco, Maurice Barres i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo,* în care n situează alături de Goya şi Velasquez, cri mai de seamă exponenţi ai artei spaniole (n. G. Ş,).**

tasului ei. Sfera verbală a descripţiei este apoi foarte caracteristică. Ea «ste constituită din termeni apropiaţi ca înţeles, variantele expresiei aceleiaşi nuanţe afective: *„regard angoisse, anxieuse detresse, exultante tristesse".* O comparaţie adună toate aceste infiltraţii atie sentimentului. Cîntecul ascultat în acele pustietăţi părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormântul şi îngerul, face să culmineze pasajul: cântecul pierzării H făcea tinerei prinţese impresia „că izbucneşte dintr-un mormânt sau că descinde de la un geniu ceresc". întregul sentiment al bucăţii nu este atribuit însă peisajului, ci omului care se găseşte în mijlocul lui, tinerei prinţese călătoare. Omul şi peisajul se găsesc faţă în faţă, si despărţiţi, nu fuzionaţi. Sentimentul locului nu se cristalizează decît atunci cînd apare şi devine conştient în sufletul omului. Pentru a învia peisajul şi pentru a-i atribui profunzimea unei vieţi morale, Barres are deci nevoie de un om pe care să-1 aşeze în mijlocul lui şi care să-1 resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii aşa-numitelor «peisaje eroice*, un Nicblas Poussin, de pildă, care face din singura figură omeneasca, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanţă, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisajului lui Sadoveanu şî mijloacele redării lui. Tristeţea domină şi descripţia luî Sadoveanu. Ea este acea „mâhnire" care denumeşte unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. „Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o şoaptă plină de mâhnire de departe, cine ştie de Unde, apoi trece înainte, se mistuieşte în noaptea frunzişurilor." Oriunde am deschide opera lui Sadoveanu expresia „mîhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mîhnire, tristeţe, întristare" fac parte din vocabularul luî preferat. Dar această mâhnire nu are nicidecum intensitatea baroca a efectului barresian. O surdină nevăzuta atenuează vibraţiile sentimentului şi îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobişnuite. In plîngerea buhnei însăşi, d recunoaşte ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sânt familiare aceluia care, stând îndeobşte într-o mare apropiere de natură, ştie să recunoască ţipătul pre-

peliței, cârâitul crjsseluluv țfrîawl greiejfilQf, acolo unde scriitorul francez ar îi auzit poate veci iabucnind dintr-un mormint sa» coborând din cântare» unui geniu celest. Sentimentul peisajului lui Barrâs este redat prin mijlocirea unor simboluri ale cultura* Sentimentul peisajului Iu* Sadoveanu este întregit din date «eazoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp şi m spațiu, țlte doua categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, ingtnorea greierilor izvorlnd parcă „dia negura veacurilor" şi şoaptele care „vin de departe", deschid perspectivele infiaise ale descrierii. întreaga bucată este acordați muzical, nu numai prin cadența frazării, dar şi prin modalitatea com*poziției ei. Gtnd motivul inițial al ^aptelor pjine de nafi*ni re" încetează să mai răsune, în limşsea ca#e îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, pînă «înd motivul şoaptelor pline de mîhnire reapare: „Şi iar vine o şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunaişueîlor, şi bătrinul codru oftează". Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecând ma* întâi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii^ Şoaptele pline de mîhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au iz.-butit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitarei îi reuşeşte pe deplin lui ^doveanu. El nu va avea deci nevoie sa opună omul peisajului* înviind pe cei din urmă p i n sensibilitatea celui dintâii pentrv^că* de- fapt, în art» lui Sadoveanu omul şi peisajul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvânt, ca> cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbeşte însă. de descriere şi-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi, pentru, sentimentul comun, un mare vizual Este uimitor» dectî, studii ndu-1 pe Sadoveanu, să constați cît; de reduse sîoț elementele vizualității îa proza Ini *fi.* cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție- copleşitoare, pe factorii audiției. Peisajele văzute; d* Sadoveanu sînt destul de rare şi mijloacele lor, mai cu seamă în povestiriJe începutului, nu depăşesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în* studiul pe care l-am consacrat *Poeziei Im Emisescut* 1°3Q, loeuL pe care îl ocupă, în evocările acest uia< seozațwlfc vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii* ale soarelui, ale apeu

Acest mod al viziunii revine acum şi sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjeşte „vârtejuri luminoase de colb" *(Şoirnii, Opere,* I, p. 11), fie că ne arată în mîinile vitejilor săi „paloşele şi sănețele (care) scînteiau la soare" *[ibid.,* p. 12). Altă data, ni se înfățişează „calea (care) coti pe o costişă, ^ printr-un făgițel tînăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire şi de taină" (p. 13) sau „soarele pătrundea pieziş, aurea frunzişul, păta iarba şi presura flori de lumină pe horă" (p. 73). Rareori sînt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ea în pînza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane şi fantomatice, cu aceeaşi întrebuințare a vînătului şi. argintiului, întâlnită şi în icoanele, povestirilor lui Eminescu* ne întâmpină din nou: „Soarele se stingea ân pîclele vinete ale munților depărtați" *(Şoimii,* p. 16). «Pescăruşii vineți se învîrteau țipînd" *(ibid.,* p. 31). „Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vînăt *(ibid.,* p. 34). „Vacile mugesc, cânii zapa iese şi fumul vînăt se ridica de pe curie şi de pe sat" *(ibid.,* p. 50). „Peste dumbravă se: întindea o uşoară pîclă viorie, abia văzuta" *(ibid., p.* 52). „Soarele scobora luminos spre munții vineți" *(ibid.,* p. 73). „Ploaia de toamnă țîriiâ subțire şi vînătă" *(Un țipet, Opere,* I, p. 385). /„Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor" *(Bordeenii, Opere,* II, p. 575). Culorile^acestei palete se regăsesc pînă târziu, în operele maturității, unde ni se vorbeşte despre „inunții-talazuri de cremene subt pâcle albastre" .*(Hanu~AncHței,* p. 11) şau despre „albul vioriu al omătului" *(Ochi de urs,* p. *9).* Argintul, argintiul, apar şi ele, ca în descrierea : „în depărtare, printre muchi de dealuri, seînteia Moldova ca argintul-viu» printre prunduri, printre pete de verdeață şi printre zăvoaie" (I, p. 42). " „ • •

Dar dacă natura Văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuza, în culori fantomatice, în arătări de pîclă şi neguri, cuvinte foarte des întrebuințate şi acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sînt prea variate, dar câtă' minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gîlgîitul apei, ciuruirile îndepărtate de unae, foşnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sânt tot atâtea notații pentru care exem-

piele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vîntului sînt notate cu mare putere de a discrimina _nuanțele lor cele mai delicate si senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vîntul este „uşor si umed", alteori este „arzător, amar, scurt, cald*.^ Uneori ni se vorbeşte despre „vîntul răsunător de toamnă", alteori despre „jalea sfâşietoare a vîntului". S-ar putea spune că vîntul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipseşte niciodată. în *Bordeienii,* el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, dl apare cînd oamenii încetează să vorbească, interpretând neliniştile şi dorurile lor, aducând zvonuri şi măsurând depărtările. El este agentul vieţii, al mişcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea şi audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decît schița *Un țipet (Opere,* I, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904 : de la fereastra unui han, povestitorul ia parte Ia drama care se desfăşoară ântre „baratca" unui fierar şi locuința lui, unde femeia necredincioasă este surprinsă, urmărita şi ucisă. întreaga întâmplare este construită din puține date vizuale, câteva scene discontinue la care privitorul îa parte întâmplător, apoi din cîteva replici pe care vîntul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului şi ceasului, interpretînd evenimentul nelămurit şi înfiorător, aşa cum, într-o dramă muzicala, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor şi desfăşurarea destinului lor. Mai întâi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzațiile auditive sînt notate cu aceeaşi putere de diferenţiere, semnalată mai sus: „Stăteam la fereastra, pe gânduri, în odaia întunecoasă şi rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pîcle grele îmi apăsau şi mie sufletul. Sumedenie de gânduri veneau din necunoscut. Câteodată începeam sa număr bătăile de ciocane ; număram pe cele înăbuşite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare; număram oftările grele ale foilor. Şi, ân răstimpurile de linişte, ascultam picuşurile streşinii în bălțile de apă, regulate şi dulci: parcă pîcau în pahare de cristal." Atenţia povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaş

şî ajutorul luî pitic bat fiare înroşite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-1 aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-şi apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorități mai vii : „Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit țîrîitul ploii şi murmurul cristalin al picuşurilor, în bălțile de apă. Noaptea era, jilavă şi rece ; în jilăveala aceasta, târgul părea amorțit; nici o umbră nu trecea prin ulița pustie. Cununa de fîn din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfâşia amorțeala târgului. Cînd tăceau ciocanele, liniştea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu târâitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi saloymi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foşnească jalnic, încet, aşa cum foşnesc sară copacii de pe morminte." Notațiile întregesc ceea ce se numeşte o „atmosfera", în adâncirea căreia paginile următoare aduc contribuția lor. Deodată, un personaj nou apare în scena. Este un om ,bărbos şi zdrențuit care-i încredințează fierarului o ştire neaşteptată şi de necrezut. Vîntul aduce zvonul puținelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărârea fierarului s-a închegat şi, înarmîndu-se cu ciocanul său, meşterul porneşte să pedepsească pe soția necredincioasă. Vântul nu conteneşte să cânte în acompaniament şi melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliterații: „Vântul venea cu vârtejuri de ploaie şi vâjâia prin salcâmi". Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decât din luminița uneia din ferestre, zbătându-se şi alergând prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gînduri de moarte care se desfăşoară în taina locuinței. Cînd, în sfîrşit, lumina se stinge şi noi înțelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite: „Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece şi mocnită de toamnă ; salcâmii fîşâiau cu jale, cutremurați de durere, ca într-un cimitir". Scurta schiță, caracteristica pentru tehnica atmosferii, pentru misterul în care povestitorul găseşte unele din primele Iui mijloace literare, este ân acelaşi timp un document al chipului special în care el stabileşte contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginației sale se ex~ plică întinsa întrebuințare pe care o 'dă Sadoveanu epitetului şi substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale • limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate şi putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedeşte, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare şi sentimentele fără contur precis, melancoliile şi do^-rurile modelate uneori după vastele configurații ale peisajului. O fantezie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate şi stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică; în aceia care, prin lipsa lor de contur precis, devin apți a adăposti impresia şi afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sînt decît prea numeroase şi ele pot fi spicuite din opere aparținînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori, atît substantivul, cît si atributul care îl însoțeşte sînt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori, numai substantivul; alteori, numai epitetul care i se adaugă. lata, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Şoimii*: „Şi se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului" *(Opere,* I, p. 16). Nici „tăcerea", nici „măreață" nu denumesc impresii concrete, asimilate^ prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, măre, întins" sînt foarte iubite de povestitorul nostru : „Gai şi oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară" *(Şoimii, Opere,* I, p. 16)-Adjectivul „întins" nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei", devenită un element al peisajului prin proiecție simpatetică. Din aceeaşi categorie face parte notația: „Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări" *(Măria-sa Puiul Pădurii, p.* 174). Alteori, impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere: „Asta-i vremea înfricoşată a muntenilor; în vremea iernii cresc singurătățile ipînă în cer şi pîn* la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu duşman a mînat cu harapnic, de furtună turmele de--Veacuri în prăpastia sfârşiturilor şi ne ducem şi noi după ele, cei din urmă" *(Ochi de urs,* p. 75). „Singurătăți,, sfîrşituri" sînt, în această descriere, termeni abstracți cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de,infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmăreşte întocmai ca şi pe Eminescu. Bogata întrebuințare dă substantivului abstract .povestirea *Bordeienii,* din epoca mijlocie **sa** scriitorului şi nu-numai ca un element^ în pictura peisajului,, dar şi ca un mijloc al caracterizării morale: „Ce-am-vrut eu să spun? ne întreabă ciobanul, zîmbind din depărtare şi singurătate" *(Opere,* II,^ p. .535). ^In colțul^ acela de'lume, împresurat **de** toate părțile de tăcerea depărtărilor şi db un ocean **de** întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blînd şi prierinesc" . *(ibid., p.* 509). „Glasul iute se stingea, şi liniştea cucerea întinderile" *(ibid.,* p. 519). i,După-amiaza de toamnă era foarte biîndă şi a linişte nesfârşită întrista întinderile" *(ibid.,* p. 525). „Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, şi ploaia ^neîntreruptă suna uşor **afaTă"** *(ibid.,* p. 529). „Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei,^aşa. de trist, aşa de dulce, parcă deodată se deschideau câmpiile Prutului intr^o lumină de toamnă, şi picura de pretutindeni cântarea nemărginirii" *(ibid.,* p. 538). *Pe uşa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările- nedesluşite şi fumurii" *(ibid.,* p. 541). „Țiganul privi • îrf. depărtări pe^ uşa deschisă*< *(ibid,,* p. 542). „Păcat numai; că-şi petrecea tinere^a prin aşa singurătăți" *(ibid., p:* 542).^părintele şi dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albi de omăt" *(ibid.,* p. 564). „Nnavea somn, .şi-n juru-i fîerbeau vecinătățile" *(ibid.,* p. 569). „Vîntul răzbea în câteva locuri cu pulberea măruntă* a omătului, şi pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile'* *(ibid., p.* 570) şl altele multe. Pe lîngă. substantivul şi epitetul abstract, întâlnim uneori şi verbul abstracți prin- semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumeşte. Astfel în *Hdnu-Ancuței* se. notează * n* legătură cu un personaj, ale cărui cuvinte 'sînt reproduse **r** „Frații mei! 'a început ou mare patere comisul Ionița,' şi s**-a** desfăşurat•*îw*picioare, cât era de nalt şi de uscat* *(pz* 41). în loc să • ne spună că ioriiță comisul s-a ridicat în picioare sau^ că's-a sculat de jos, *pd*vestitorul ni-1 arară „desfaşurîndu-se* ^şi,; în felul acesta,

ne provoacă impresia mai vie a înălţimii personajului şi dă, în acelaşi timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria aceloraşi verbe mai generale, înlocuind cuvîntul precis cu un conţinut mai limitat, este şi verbul „învăluit" în următoarea notaţie, spicuită tot în *Hanu-Ancuţei:* „Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a Jnvăluit întru întristarea sa şi tace" *(p.* 43). în sfirşit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci cînd ni se vorbeşte despre „o bucată nestatornică de şerbet" *(Dumbrava minunată,* p. 13ţ „Şerbetul nestatornic" asociind o noţiune materială, şi trivială cu un epitet întrebuinţat de obicei pentru a desemna realităţi morale determină contrastul şi tensiunea pe care o rezolvă rîsul.

Meşter oriceput este Sadoveanu cînd este vorba să învie o figura sau o situaţie prîntr-o trăsătură unică, o ima>-gine sau o comparaţie. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atît de întinsă a povestitorului, în care oamenii sînt evocaţi uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuşi, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scîntei, a „gestului" rapid şi elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiţi pe lingă carele lor„Domnul duce Valentin şi-a plecat spre noi coiful cu pană, mulţumindu-ne" *(Măria-sa Puiul Pădurii,* p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbita de podoaba cavalerească a ducelui, coiful lui, cu pană. Altă dată, femeile din Brabant sînt evocate „(batînd)'pavajul de cărămidă cu saboţii lor de lemn şi (rîzînd)din toată fiinţa, ca un lapte care se umflă" *(ibid.,* p. 41^: puţinele însemnări ale acestei observaţii învie o întreaga lume : pavajul de cărămidă al îngrijitelor aşezări omeneşti din Brabant, saboţii portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuieşte. Comparaţia finală, „rîsul ca un lapte care se umflă", este aleasă din sfera de îndeletniciri a aceloraşi oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în cîteva cuvinte! în *Hanu-Ancuţei* ia cuvîntul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-1 aduce viu în faţa ochilor, cu un singur cuvînt: „Toţi ne-am întors pe dată către zodier, şi s-a ridicat şi părintele Gherman din barba sa" (p. 44). Ridicîndu-se din barbă, ca dintr-un uriaş caîer în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobîndeşte un deosebit relief. Iată pe oaspeţii Hanului-Ancuţei ciocnind ulcelele cu vin : „Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor" *(ibid.,* p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuţei,* evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în ţările credinţei pravoslavnice: „Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puţin înălţat şi părînd a asculta cu mare luare-aminte zvoana şi glasurile de la focul nostru" (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Cînd orbul se găseşte, m sfîrşit, în mijlocul oaspeţilor, povestitorul nu găseşte necesară decît această sumară notaţie: „El se opri şi lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă alba" (p. 182). „Obrazul neclintit" ne vrăjeşte cu putere aparenţa hieratică a orbului. Cînd, în sfîrşit, orbul, recucerit, de amintirile Iui, îşi întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă : „Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi şi zîmbi în noaptea-i prelungă" (p. 188). Aceeaşi economie a mijloacelor, cu aceeaşi putere sugestivă, ne întîmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice : „Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca nişte vreascuri" *(Ochi de urs,* p. 41). Vîntul porneşte : „Un fior de vînt sosi între noi din valea Moldovei" *(Hanu-Ancuţei,* p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul, de vînt „vine", nîci că el „ajunge". El ne spune că „soseşte", adică ajunge la o destinaţie pe care şi^ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtlnd o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătăţii unei aşezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtăşeşte soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreţie în scurta însemnare: „Am ajuns, nu în tîrzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuţei celei de-atunci. Era închis şi se afla numai cu luna în singurătate."

în primele sale epoci, scriitorul povesteşte din unghiul personajelor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristica a creaţiei sale. maî noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretând cu noţiunile sale oamenii, întîmplările şi locurile, p'rivindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O data

cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie,* în volumul *Ochi de urs,* 1938. „Acum un an (își începe povestirea Sadoveanu), după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raporr direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de mtftri altitudine, am fost silit sa constat din nou ca înțelepciunea bătrînilor noștri rămîne valabilă pînă la istovirea timpurilor-; deci, mi-am tras din sac cizmele și hainele groase." Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adînclmile vremurilor preistorice: o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin. împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întîi, cîntecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează: „Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor." Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă „vocabule dintre cele • mai curioase", care pe Gîdea, întovărășitorul, „îl amuzau enorm" și care contrasta cu. graiul muntenilor, păstrînd „o discreție remarcabila în raporturile lor verbale". In vorbirea rudarilor, „arta se-confunda cu ignominia", adaugă povestitorul. Iar cînd imprecațîunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea birie: cumpănita a neologismului, afla un mijloc al caracterizării ironice : „Sînt nevoit să mă opresc, scrie Sadoveanu, căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor, pe care ma sfiesc să-1 reproduc, însă nu mă sfiam să-1 ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Cînd ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dîndu-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină" *(op. cit., p.* 188). Niciodată

Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intra acum într-o etapa de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gânditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie dezunii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea. a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de. Creangă, și, mai **cu** seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupa din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistica la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu **un** text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît **că** vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curtenîei și simțul nuanțelor este atât de dezvoltat, încît, împrumutându-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. în *Creanga de aur,* 1933, scriitorul ne spune ca episcopul Platon, dorind să nu-1 jignească și să nu-1 întristeze pe fratele Kesarion, „crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce" (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savanta, este a multora din personajele acestei epoce și nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în doua rînduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste : „Preaînțelepte părinte Platon, zîmbi străinul, această otrava tare pe care ți-am înfațișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rînd ; spiritului domniei-tale însă știu că-i priește. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, Iăsînd pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare catră Nikeea, unde ți-a hotărît cale mărita Vasilisă. Ai timp sa găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de

mai înainte şi se va face acolo buna lucrare pentru credinţă, pentru că rmduiala este temeiul înţelepciunii seminţiilor ; în afară de asta, stăpânul trebuie să aiba totdeauna dreptate" (p. 56). Exprimări de acelaşi fel, cu forme prevenitoare al curteniei, cu aluzii subtile, cu maxiane intercalate în vorbire, mtîmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur,* sau în *Divanul persian,* şi ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparaţia cu arta umanistă a lui Anatole France se impune şi în acest punct. Numai că umanismului occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala ^poeţUot* clasici şi a filozofilor epîcurieni şi stoici, i se alătura aci.un umanism oriental şi bizantin, extras şi purificat din vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabileşte — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre.

1 ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a Iui Alexandru Macedonski, coborînd în timp înainte de 1880[1] şi desfăşurându-se, deatunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase şi variate aspecte. Ca în întreaga figuraţie literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptiva şi narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul şi altele care, deschizând drumuri noi şi mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneţ precursor. Prin seria bucăţilor pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur,* sub titlul special *Năluci din vechime,* Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît, din acest punct de vedere, numele său poate fi asociat cu al înaintaşilor Costache Negruzzi şi Nicolae Filimon. Pe de alta parte, însă, şi mai cu seamă în producţia lui ulterioară, ne întâmpină un scriitor modernist, o conştiinţă estetica şi intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină cu configuraţii pur decorative şi în imagini artificioase, chiar atunci, cînd ele sînt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formaţii lexicale noi, pe care gustul estetic nu Ie poate totdeauna ratifica. Pe liniile schiţate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache

[1] **Una din primele sale schiţe, *Cîrjalitd,* apare în *Stindardul,* 1876, p. 12—14.**

din nuvela *între coteţe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu acelaşi titlu, pînă la *Thalassa,* versiunea românească a romanului scris mai întâi în limba franceză \ a proliferat un întreg curent literar, culminând în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăzneţele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o opera rămasa aproape necunoscută marelui public şi căreia nici critica şi istoria literară nu i-au dat pînă ac^um locul pe care îl merită cu atîtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv, în toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susţie prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd narează, puţinele fapte alcătuiesc nişte punţi azvîrlite peste intervalul dintre două „tablouri", încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, exista unele construite în stil dinamic, ca, de pildă, descrierea Bucureştilor văzuţi într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: „înecat încă de întuneric, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de ulîţi, urca spre înălţimile Pieţei Teatrului, se cocoţa pe Dealul Spirei, pe urcuşurile Mitropoliei, şi curgea, de la apus la răsărit, cu aceeaşi năvală uriaşă. Casa cu casă, şi uliţă cu uliţa, Bucureştii păreau că se îmbnncesc pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşiţe, luau înfăţişări ciudate, şî se îndreptau spre depărtări ca nişte mari talazuri de bezna. Teatrul, într-o parte, şi Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pamîntuîui" *(între coteţe,* în ultima versiune, *Literatorul,* 1918, p. 18—19). Aci şi în alte părţi ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreaţă şi misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest ptinct de; vedere, bucata *între coteţe* (publicată într-o prima formă în *Stindardul ţărei,* 1888, p. 2—6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele de .stradă şi de răzmeriţă populară, cu evocarea unui incendiu uriaş, alcătuieşte o producţie cu totul neaşteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea si a atâtora alţi contemporani, asupra constituirii primelor peisaje rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsufleţite, par a fi tîrîte de un puternic curent de viaţă, sînt destul de dese în opera Iui Macedonski. Totuşi, alături de peisagistul dinamic, întîmpinăm pe acela static, tratînd natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, sa noteze culoarea exactă, în notaţii ca de pilda : „Dintre geamurile casei, cele care priveau sipre răsărit, se sîngerau. Cerul într-acolo lua foc ; dintre nori, izbucneau vîltori galbene şi roşii. Cei a căror înfăţişare se schimbă de Ia o clipă Ia alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului şi se lăsau apoi în jos se subţiau pînă a nu mai fi defere nişte uşoare reţele albe ce se încreţeau pe nemărginirile văzduhului" *(între coteţe, ibid.).* Peisajul natural se impune şi altă dată ochiului atent la contrastul culorilor, la palpitaţiile luminii: „Jos de tot, sub coastă, licăreşte oglinda de argint a unei bălţi. Pe faţa apelor ei nemişcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lînga maluri, limpeziciunea. Cerul însă îi albăstraşte partea de Ia mijloc, pe cînd mai spre luncă ea se prelungeşte ca un gît şi intra sub întunericul frunzelor, sângerat de moţurile roşîi ale trestiilor" *(Zi de august,* 1886, forma ultimă în *Literatorul,* 1918, p. 9). Din aceasta aplecare de-a nota aparenţa exacta, dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor ai naturilor moarte, primul pictor din acesta categorie al literaturii noastre. încă din 1883 începe Macedonski sa publice seria bucăţilor pe care Ie intitulează „nuvele fără oameni". Una din acestea, *Casa cu no. 10 (Literatorul,* 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări, cea mai cunoscuta. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuinţă boieretfsca, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încîntare a vechei capitale, este evocată maî întîi în înfăţişarea ei exterioară, cu'un lirism discret, care nu împăienjeneşte ochiul pictorului: „...Cît de veselă era sub vechiul ei coperif de şindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalţ de

* *Le calvaîr* de fen,* 1906.

aceeaşi faţă peste care s-ar trece un strat subţire de aur topit! Cu două caturi, rândul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decît o sittgură uşă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rânduri de scânduri de stejar, aşa încît ele formau pe dinafară o serie de pătrate vopsite pe margini cu albastru si în mijloc cu roşu. Acea uşa singură era o poemă a trecutului, un cin tec bătrânesc, o doină mişcătoare, făcută din cîteva scânduri de stejar şi din puţina vopsea." Descrierea se mută apoi între zidu*-rile locuinţei, întrUchipînd o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuinţe: „Peschire, frumos lucrate cu borangilc şi cu flori de mătase în feţe, atârnate în piroane, dau ocdl odăilor; perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră şi cu alta conabie sau roşie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu *Vestitorul Ţărei româneşct,* se maî afla pe o tăviţă verde, înfăţişînd în poleieli şi în feţe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceaşcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Şi, rezemat de meşcioară, tradiţionalul ciubuc de iasomie, terminat la partea superioară printr-o colosală imamea de chihlibar, legată în aur şi înconjurată cu peruzele şi safire, aşteaptă, aproape stins, buzele menite să-1 reînsufleţească şi să împle odaia cu nori albaştri** (în *Cartea de aur,* 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor şi al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum,* I. A. Bassarabescu şi Tudor Arghezi în numeroase rînduri au păşit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărăşire cu lucrurile necuvîntătoare, pe care le-a observat ca un pictor şi le-a simţit ca un poet, se introduce în proza Iui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat odată pentru Barbu Delavrancea şi ar fi putut-o face şi pentru alţi scriitori, aplecarea de a-şi căuta elementele comparaţiilor şi metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile ţăranului. în acest sens, am subliniat **şi** noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparaţia : „sunetele cădeau la o sută de metri, ca nişte vreascuri", unde reliefarea sonorităţilor iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menţine imaginaţia scriitorului într-o arie puţin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedomski îşi alege termenii săi de comparaţie nu numai din sfere cu totul eterogene faţă de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar şi din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile * alcătuieşte unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august,* sunetul pe care-1 scoate gândacul numit boul-bălţii este asemănat cu scîrţâitul unui „diamant pe care o mână ageră **l**-ar trece pe faţa unui geam". Altă dată, în acelaşi loc, ni se vorbeşte despre ^trandafirii de mătase rouraţi cu sticlă pisată". în nuvela *Intre coteţe,* printr-un efect de lumină, .„geamurile de **la** sute de ferestre păreau plăci de topaz". în O *noapte în Sulina (Cartea de aur),* se face observaţia,: j,Nu trecu însă mult **şi** cerul lua **şi** de acea partea înfăţişarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrânesc şi mor". în *Masca (ibid.),* **ni** se vorbeşte despre „Satana cu ochi electrici". în *Nicu Dereanu,* eroul „trăia clipe în care \ se părea ca stelele coboară pînă la dînsul ori că, dimpotrivă, se urca el singur până la acea spuză de aur **şi** de pietre scumpe". Iar în *Thalassa (Flacăra,* 1916), ni se vorbeşte despre **„maTmura** pentelică a unui gît atenian", despre „miresmele leşinătoare ale verdeţei şi florilor strivite (oe) se ridicau şi4 înfăşurau cu o blîndeţe dulceagă de cloroform" sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un „brocart cusut cu fir, **şi** înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia ,se deşirau perle". Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza **lui** Macedonski profuziunea de pietre preţioase şi de metale nobile, reprezentate cu aceeaşi abundenţă în literatura simboliştilor contemporani: „talazurile de smarald şi de aur ale grâului **şi** ale rapiţei" *(Zi de august),* apoi, în nenumărate combinaţii imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul,

smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar şi ieldspatu!, chriso-calul şi aventurina.

O modalitate curioasă metaforei luî Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dantr-altă parte **de** cuvînt. Astfel, în bucata *Intre coteţe* citim ca cineva „o răzni la fugă valyîriejinidu-se devale". Adverbul metaforic uzat: „vfalvîrţej" este împrospătat prin trecerea lui *tti* forma unui verb. Din categoria aceloraşi invenţii lexicale face parte, în *Bucureştii lalelelor ţi al trandafirilor (Albinele de aur,* postum **f**.a.), notaţia: „neaşteptata întrandafirare * preafericitei surpări de deal", unde expresia nouă „întran-dafirare" "concentrează şi învîe printr-un infinitiv o impre-sie vizuală. Alteori, astfel de forniaţii verbale sînt mai puţin fericite, ca, de pildă, în numeroasele exemple ce pot fî spicuite în *Thalassa,* unde imaginea unor scînteieri **de** lumină asemănate cu nişte ârofîciî' produce odată metafora redată prin verb : „ici-colo arţificîau .jocuri de >schmteieri sticloase", în care „artificiau" este, desigur, mai puţin **feri**-cit. Formaţii lexicale noi, în verbele „cavalcadă, nămeţea, spiraliza, mărgărita" apar şi în acestelalte- metafore ale *Thalassei:* „valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut" sau „lumina nămeţea geamurile" sau „strofele se spiralizau neîncetat spre înălţime" sau „soarele... îmbră-ţişîndu-i chipul, i-1 imărgărita cu o sudoare trandafirie""etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz Ia caz, prin felul mai mult **saU** mai puţin fericit al invenţiei lexice, dar şi în bloc, prin folosinţa cu muît prea insistentă care i <se dă.

Prozator **estet,** amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a -le regăsi pînă şi în aspectele naturii, Macedonski este în acelaşi timp un scri-itor intelectual, adică unul Ia care impresiile' sensibile «e asociază cu idei, ca, de pildă, atunci cînd vorbeşte despre „norii antropomorfi", de „consonantele asiatice ale coman-danţilor", de „oboseala plastica a corpului său de spar-tiat" etc. Alteori, intelectualizarea impresiei produce, în *Masca,* următoarea notaţie exagerata : „Zgomotul nehotărît la început cîştiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărâmări de sicînduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinităţei luî moleculare" *(Car-tea de aur,* p. 143). Analizele *Thalassei,* „marea epopee", cum o numea autorul, cu speculaţiile ei care nu se opresc nici în faţa concluziilor celui mai îndrăzneţ individualism, ajung adeseori, pe această cale, pînă la abstruzitate. Prin tendinţa de a-şi intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui, pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic şi intelec-tuahst îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

2 ŞTEFAN PETICĂ

Proza lui Ştefan Petica, readusa de curând în actualitate prin ediţia d-liri* N. Davideseu *(Opere,* 1938), nu interesează atît prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulaţia 'generala, cât prin ecoul cu care răspunde iniţiativelor lui Macedonski, ca un document al realităţii curentului 'la un moment dat. în seria poemelor în proza care apar în *România jună* din 1900 şi în puţine alte publicaţii din jurul aceluiaşi an, se vădeşte aceeaşi aplecare către comparaţia artificioasă, împrumutata uneori lucrurilor, ca atunci cînd ni se vorbeşte despre „bolta albastră *(ce)* se întinde nesfârşita ca o imensa mantie regală aruncata din înălţimi peste clara amiază de vară" *(Opere,* p. 279, cp. şi p. 252) sau despre luna care arunca „pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surîsurilor sale" (p. 345).

Mai deseori însă termenii comparaţiilor lui Petică aparţin sferei artistice, în notaţii precum : „turnurile oraşului se estompează nedesluşite ca într-o gravura germană medievală" *(ibid.,* p. 243) ; „şirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă: un mic Trianon, ml Trianon aproape asiatic" (p. 244) ; „o notă suavă se înalţă lină ca o faţă de madonă melancolică într-un temphi curios" (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cîntecele care îi amintesc scriitorului imelopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care străluceşte ca într-o pînză de Veronese. Natura comparata cu arta este un procedeu mai vechi al prozei româneşti: l-am întâlnit de cîteva ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aid, la Petică, el aparţine însă unei alte constelaţii spirituale. Artifioiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conştiinţe de estet, urmărită de senzaţii de^ artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile şî în strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci^ Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Preţiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac" etc., provine din acelaşi izvor. Tot de-acolo şi înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanţei proprii a sufletului său, stăpînit de nevroza poetului modernist, ca o apariţie „fantasmagorica, sinistră şi dezolată". Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ştefan Petică sa dezvolte atitudinile estetismului său. Dar şi puţinele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi oa un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei româneşti în epoca dîn jurul anului 1900.

3 D. ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să duca mai departe atîtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski şi ceea ce a rămas neîmplinit la Şt. Petică. Pînă la Galaction şi Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic şi Intelectualis*. Sînt mulți ani de cînd am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lm Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deşi, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legaturi personale între influentul membru al grupului semănatorist şi autorul *Cărții de aur,* afinitățile lor de structură nu sînt contestabile, încît nu este orientare a prozei lui Macedonski care sa nu revină, uneori cu doua şi cu trei decenii mai tîrzlu, Ia rafinatul stilist care, de Ia 1911 pînă Ia moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din veohime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor şî naturilor moarte, cu descrierea „dulcilor intimităţi (ce) se desprind dintr-o gospodărie veche", în care lucrurile stau nemişcate şi vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo „şi le mai păleşte fața cu sărutările lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o uşoară negură" *(Proză,* p. 3). După norma internă a. curentului, natura este văzută şi aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată ca „în rama ferestrelor, cerul *SQ* decolora peste arborii mari" (p. 7), aşa cum s-ar putea întîmpla cu o bucată de stofă sau de pînză. Imaginația artificioasă a estetului devalorizează natura,. elimină patosul ei tradițional, încît luna însăşi poate apărea ca „o podoabă aninată, aşa, într-o doară, de cineva fără gust şi fără simțămînt artistic. Se vedea cît de colo, continuă estetul sceptic, că-şî dădea seama că ieşise din convenționalul lucrurilor existente şi, indignată parcă Ia fapta mea nebună, îşi trase un nor peste față şi se acoperi, şi aşa, întunecat, peisajul rămase şi mai straniu" *(Un vis simbolic*[1]*, Proză,* p. 9—IC). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele şi alte materiale prețioase, „smaraldul şi chihlimbarul" cu care sînt asemănate frunzele primăverii şi ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca nişte boabe de „rubin" ş.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca >*o* undă şi prin sufletul lui Petică, obținem în figura literara a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui A1. Macedonski. Ceea ce continua să-î despartă este, la Anghel, puținătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui. Anghel, destul de rare, sînt mai degrabă schematice, atunci cînd i se pâre a recunoaşte în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, „două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi" (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, „două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas" (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică şi în proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulțumeşte să noteze „florile albe şi galbene ale salcîmilor, petele viorii de umbră, Jumea multicoloră de tufare" (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanța ooloristkă a lui Macedonski, cu 'plăcerea să nesecată de a reține tonurile şi valorile.

Caracterizările lui Anghel aparțin rareori datelor sensibile. Ele sînt susținute de obicei prin mijloace intelectuale,

[1] In articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburâtorul* din 1920, republicat în *Studii ţi portrete literare,* „Ramuri*, 1939.

[1] Sub tidul *Oglinda fermecată,* în volumul la fel intitulat, ap!»? la „Hacara", în 1911.

prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sînt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuințat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilisticăVa prozei maî noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele dare Ie exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluînd exemplul înfățișat mai sus, cînd, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărîmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre „stridenta voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare", simțim hotărît că este prea mult. Nu este nevoie de atîta știință pentru a auzi cum se sfărîmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cît despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu pu^tem admite că este maî fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „antropomorfi" nu era deloc potrivita. Limbajul filozofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „antropomorfic" nu este legat, în întrebuințarea care i se dă cuvîntului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia șî în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite îimprejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întâi, atunci cînd dorește să înfățișeze idei de proveniență savanta pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă,. începutul bucății

Arca lui Noe: „Trăind în tulbure vremi[1] și neștiind ce poate să aducă ziua de miine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea Iui primitivă, nu putea ști, nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturată cu un gest plictisit de pe masa luî de sculptor în infinit, trebuiau sa le îndure îrîtr-un mod fatal" *[Proză, p. 67).* Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în acesta mostră stilistică, «esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, germenii uniformi ai aceluiași tipar", ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atît de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încît alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate", potrivit cărora urma ‚să se vorbească despre „semenii noștri", despre „Dumnezeu", despre „făptura" ha. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiSnța lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci cînd stilizează pasajul citat prin' două serii de termeni, derivați din doua cbîrșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și, pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul pasajului adaugă a treia aproximare a realității supreme, vorbind despre „teoriile" mai noi cu privire la ea, „adaptările" invocate de biologia modernă pentru a-si explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atîtea ipoteze, nu aderă cu adâncimile lui la. nici una

[1] **Inversiunea poetica (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințata de Anghel în scrierile pe care le analizam aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continua să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.**

din ele Încît, eliminând solemnitățile credinței, poate înfățişa totul drept „jucăriile unei fantazii uriaşe", ^ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică şi trivială ; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări ^variate, „într-un mod fatal". Abia acum ni se lămureşte întreaga semnificație stilistică a pasajului considerat în întregimea luî. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bîntuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rînduri ale pasajului: „mi., siva divină" care alcătuieşte, desigur, un mod^glumeț de a vorbi. întreaga bucată, evocțnd soarta variată a ^creâturi'lor şi, printre ele, a sărmanului poet, este menținută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcțiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc.al umorului său. lata, în continuarea bucății *Arca lui Noe,* prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic: „Şi astfel, Noe, ântîiul armator' al vremurilor, primi comanda unui titanic *steamer* ce avea. să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de li'chiduri neîn-.< trebuințate pe care le deținea cel înalt şi cu care se hotărâse să duşeze patruzeci de zile şî patruzeci de nopți biata.' | •omenire". Prezentarea lui Noe oa un „armator", a corăbiei lui. ca un „titanic *steamer",* a potopului ca un „duş", asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuieşte baza psihologică a surîsului impus în cele din urmă cititorului. Iată şi evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui: „Ce era, se întreabă scriitorul, această quintesență de, bestii, purtând marca aceluiaşi concesionar, spre care țel; 1 mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la ace^ | laşi diapazon, ce era acest tamazlfc de. ginte eteroclite,^ I dinte şi corn, copită şî unghie, gura şi ventuză, gheara şi jF periferii catifelate, glas şi răget, instinct şi inteligență, can- | doare şi brutalitate... ?" Procedeul semnalat mai sus se repetă şi aci. Noe este un „concesionar" ; adunarea animalelor o „internațională" şi, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvînt din fondul mai Vechi al turcismelor limbii. produce îmbinarea contrastantă şi înveselitoare prin sine însăşi: „un tamazlfic de gînte eteroclite". Altă dată, ni se ,vorbeşte despre un doctor care nu era văzut deoît într-o trăsură, trasă de doi cai bătrîni şi condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust şi melancolic al micului oraş de provincie,- „Era deci un doctor plus toate derivatele lui", ne spune scriitorul. Existența^ lor nu putea fi concepută decît ca o .„pluralitate". „Derivate", „pluralitate" alcătuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care_ scriitorul îl voieşte pentru a sublinia mai energie modestia trista â aparenței evocate prin ei. în Gradina Plantelor din Paris, scriitorul vede „împrejurul unut "lac minuscul, ca q piscină, ibişi Cu piciorul de mărgean, cuprinşi de un £tem narcisism... cocori degenerați şi fumurii.... şi într-un bazin în care ai spune ca şi^au spălat copacii chlorofilul, cîțiva crocodili beți ca nişte lazaronî" *(op. cit.,* p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea ştiințifică sînt manifestările unei atitudini savante şi lucide care se înveseleşte pe^ propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconştiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, aşa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiaşi lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în acesta privință, interesantul pasaj din bucata *în Grădina Plantelor:* „în straturi, toate florile primăverii. Pajiştile verzi, ca nişte covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babei de neamuri şi de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țintirim plin de epitafe medicinale, o internațională de miresme." Tabloul este construit în discretă amplificare retorică şi pentru a obține variația în expresia aceleiaşi noțiuni colective: „norod", scriitorul se adresează legendei, ştiinței şi politicii, în tezaurul lexical al cărora găseşte pe rînd, „babei, enciclopedie, epitafe_ medicinale, internațională". O vorbire cu preocupări de^ purism n-ar fi dat atîtea echivalente, cu asociații secundare atît de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectând impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. în sfârşit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, ân bucata *Agora modernă,* descrierea şoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrân: „la semnalul dat de marele lor

maestru, îşi destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor ştiri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidenţialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele" {op, cit., p. 32). înlocuiţi în „fermentatele, ignobilele ştiri" adjectivul neologistic printr-unul neaoş, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei •de dezgust, pe care scriitorul delicat o evita. „Confidenţialul suflet" este apoi o formulă a ironiei care Strecoară, sub expresia amabilă, intenţia usturătoare. Nimeni, în aceeaşi măsură cu Anghel, n-a scos diri folosinţa neologismului mai multe valori ale fineţei stilistice. însemnătatea contribuţiei lui literare trebuie căutată în această direcţie.

4 GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuţa din Răzoare,* 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, **Drin** referinţă la tematica sa, au putut fi puse în lumina numeroase elemente tradiţionaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe lima care coboară din Alexandru Macedoniski. Afinitatea luî cu întemeietorul curentului,, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai **dan** întinsa folosinţă pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porţile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuinţarea jurnalistică a Krnbai, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedeşte ca atitudine de creaţie. Scriitorul care foloseşte neologismul, în aceeaşi largă măsură ca Gala Galaction, dovedeşte că îşi sprijină impresiile prin elementele culturii lui şi că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecţiei. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observaţia poate fi făcută mai întâi în legătură cu acele pagini pe care, reluînd o expresie a lui Barres, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpînîrea unei efuzii lirice, pătrunsa de numeroase valori ale gmdîrii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii,* amintirea momentului în care, odată cu buchetul de roze primit din mîinile unei colege, băiatul de altădată dobîndeşte, în mi-

resmele Iui, revelația turburătoare a iubirii: „Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conştiinţa mea, cu insinuarea fină. şî aproaipe imaterială -a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine şi rău, dintre dorit şi nerpermis, dintre veghe sănătoasă şi reverie culpabilă, dintre bărbătesc şî feminin" *(Bisericuța din Răzoare,* p. 27). Scriitorul nu se restrînge la impresie. El coboară în adîncirnea ei, pînă la stratul semnificațiilor ei generale. în senzitiv se trezeşte moralistul, teologul, şi inima simțitoare a băutului de altădată ni se dovedeşte a fi devenit conştiinţa încărcata de gînduri a scriitorului intelectual de astăzi'. în intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se foloseşte de numeroşi termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Şi aci întîmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechî şi permanent al limbii, întregeşte aspectul propriu al stilului de care ne ocupam. Cuplurile contrastante; „itnaterial-miresme," dorit-nepermis, veghe sănătoasa-reverie culpabilă, bărbatesc-feminin" alcătuiesc tensiunea proprie stalului lui Galaction; în aceste asociații, care dau scrisului său nu ştiu ce mişcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie şi capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari[1], trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locuî Iui în coniext, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considera separat, ar dobîndî noi şi necunoscute justificări.

Cînd comentarul Eric şi intelectual ajutorului nu mai constituie un gen Kterar pe seama sa, ci este introdus în povestire şî sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tînărul magistrat dto nuVela"7rt *drumul spre păcat* cunoaşte în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol

[1] **D-nii E. Lovmescu ți t>. Caracostea, în *Flacără,* •august-septembrie 1915.** ... . > 1 ^

de seamă în destinul său : „Uri om înalt şi subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenuşie şi cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mttirrile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am ştiut cu cine am de-a face. Sînt suflete a căror tainică substanță este omogenă — fie ele bune ori perverse — şi cunoaşterea lor o sorbi cu ochii, fără greş, de la prima întâlnire. Sînt alte suflete, însă, a căror taină e complexă şi fugară" *(Bisericuța din Răzoare,* p. 66). într-un asemenea •context, „discretă amabilitate" este un mod de a vorb< care interpretează realistic aparența omului înalt şi subțiratic, cu figura Iui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, • ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului sau, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborîtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistica lucrează aici ca un mijloc al caracterizării realiste. Cît despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță este omogenă" sau la acele „a căror.cama e complexă *şi* fugară" ele sînt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzînd către concizie lapidiară. Făurite în lucrările abstracte ale ştiinței şi filozofiei', neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza luî- Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sînt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba^ae piWă, de chipul femeii care nu se dezlipeşte nici «clipa de ^conştiința obsedată a îndrăgostitului" ? : „în toate călătoriile extraordinare, la care fantezia mea aprinsă o asocie (notează povestitorul), Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie, ca un suvertan pe o monedă înnodată în batista unui aventurier" *(op. cit.,* p. 72). în *Gloria Constantini,* bunele hotărrri ale soldatului Constantin Fierăscu sînt dezorganizate de întâlnirea cu locotenentul Muşat, fostul camarad de teatru devenit acum şeful lui prea indulgent : „Nefericîta-i întilnire cu Musat (ni se spune) ...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers" *(op. cit.,* p. 109). Iată şi pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova,* trecând Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndră-

gită, în luptă cu comştiinţa-i neînvinsă: „Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros şi nehotărît deasupra Dunărei, ca şi cum ar fi voit să-i înţeleagă gândul, se ridică în luminoasă şi nobila columnă" *(op. cit.,* p. 183).^ Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. In *De la noi la Cladova,* un întuneric adînc pune -stăpânire pe faţa pămîntului: „întunerec nepătruns stăpînea pretutindeni şi rostogolea, ca în aceeaşi taină minerală, şi cerul şi pământul* *(op. cit.,* p. 168). „Taină minerala" nu este o reprezentare a fanteziei, ci o idee emo*. tivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbuteşte notarea justă a unei senzaţii, în comparaţii care se menţin pe terenul simţurilor. în povestirea *în pădurea Cotoşmanei,* un foc de armă răscoleşte toate ecourile pădurii. „Pădurea se dădu peste cap şi clocoti ca un ulcior care plesneşte în foc" *(Clopotele din Mtnâstirea Neamţu,* 1916, p. 62). Totuşi, scriitorul rămîne rareori pe acest teren, âncft chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucăţii *Sub nouri,* asociaţia intelectuală reintra în drepturile ei: „Eram între nourii şî pământ, şi de jur-atmprejur, pe variaţia infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nourilor şi strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neştiut, intra de-a dreptul în nouri şi făcea un fei de ţîţînă uriaşă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului şi dedesubt cu revărsarea munţilor" *(op. cit.,* p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris ou nouri şi stânci este o imagine care se încadrează de minune în artificibzitatea generala a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu maî multă stăruinţa de stilul lui Galaction ca „alegoria", adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sînt figurile de stil mai mult întrebuinţate de retorica creştina şâ desigur că formaţiei sale de teolog i se datoreşte în opera liii Galaction lunga lui' înlănţuire, din care spicuim numai în *Bisericuţa din Răzoare:* „cisterna trecutului", „cerul de cărbune al nelegiuirii", „tiriziile descumpănite ale conştiinţei", „acele persuasiuni", „cheia rnUostivirilor cereşti", „păşunile cucerniciei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător . al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căinţe", „secera pocăinţei", „miriştea patimei", „lepra iubirii stricacioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sângelui", „cununa biruinţei" etc., etc. Marii mulţimi a figurilor din acesta categorie i se datoreşte una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variaţia temelor ei, circulă accentul retoricii edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este jn acelaşi timp un analist al pasiunilor intense. Toate mişcările sufleteşti pe care le notează pana sa sînt surprinse în momentul dezlănţuirii lor maxime. Ceea ce el reţine sînt totdeauna stările de vehemenţă internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl foloseşte cu precădere este „potenţarea". împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei dSn registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele_ efluvii ale trandafirilor: „Anî de-a rândul nevinovaţii şi suavii trandafiri mi-au fost inamici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remurcătoareEpitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuieşte o asociaţie dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altă dată, ân *Copca rădvanului,* „vioara începea să sune o poveste dureroasa şi de necrezut". Altă dată, ni se vorbeşte despre o „soartă năprasnică şî de necrezut", despre „iadul voluptăţilor neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele şi zguduitoarele frumuseţi din iunie*, despre predica unui pastor, „strălucită şi constrîngătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personaj, despre chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" şi despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care sa-l fi folosit cu mai multă înclinare şî nici un altul care să-l fi cules cu mai multă preferinţă din sectorul nuanţelor intense. O violentă creştere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionimia prozei lui Galaction.

5 TUDOR ARGHEZI

Pentru conştiinţa literara a epocii pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situaţia pe care o deţinea, în generaţia anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. întocmai ca autorul lui *Pseudo-Kyneghetikos,* Tudor Arghezi trece asisîzij daca nu în ochii marelui public, cel puţin în aceia ai cu- 1
noscătorilor şi pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contemporan al cuvîntului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei româneşti la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecţiile pe care le-a stîrnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile - sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Şi, de fapt chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a dispreţui, nişte atitudini care se învecinează dealtfel, după cum este drept să observăm, cu gingăşia şi cu umorul, Arghezi rămîne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însuşiri de forţă şi preciziune, stapîn pe o imaginaţie ingenioasă, un meşter suveran al limbii, adusă să vibreze, sub pana sa, cu accente necunoscute pînă' la dînsul. Rareori a existat un scriitor Ia care actul ariistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertăţii creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înţelesul propriu al cuvintelor sînt deopotrivă călcate, fără ca scrisul lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul îşi creează singur dificultăţi, pe care se complace să le rezolve cu uşurinţa şi siguranţa unui artist de o neobişnuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însuşirea care uimeşte necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori, renunţînd la regulile obşteşti ale mtreouinţării limbii, el le substituie altele noi, neaşteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mîinile sale, şi plăcerea pe care o resimţim faţă de succesul unui astfel de exerciţiu riscat face parte din ordinea satisfacţiilor pe care ni Ie procură jocul şi virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfăţişeze pe sine însuşi ca un meşter abil al cuvîntului, un artizan care nu vrea să-şi atribuie alte merite decît acele ale îndemînării şi hărniciei meşteşugăreşti. în bucata *Slovele,* el pune în gura copilului său cuvinte pe care şi le adresează de fapt singur: „Tare-mi place în odaia ta, în care stai şi-ţi cheltuieşti luminile ochilor Ia lumina lămpii. Ce faci tu ? Cînd mă culc şi cînd mă scol, tu ţii o surcea neagră în mînă şi o duci pe o hîrtie alba. E tot ce-i mai negru în casa noastră, şi tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală şi cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hîrtie. Slove faci ? Aşa mi-ai spus. De ce-i fi făcînd slove ? Şi pentru cine le faci ? Mai ai tu o fetiţă pe care nu o ştiu, un băiat ? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă eşti, cu toate mustăţile tale şi cu toată vocea ta groasă, un copil bătrîn. Tu nu eşti serios* *(Ce-ai cu mine, vîntule ?,* 1937, p. 88). S-ar putea spune că, odată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conştiinţa artistului meşteşugar, *„poeta faber",* a cărui figură un alt mare meşter al cuvîntului, Paul Valery, a propus-o contemporanilor şi conaţionalilor săi.

Dar, cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuieşte o apariţie meteorică a literaturii noastre. Cîţiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcţie pe care îi era dat lui s-o perfecţioneze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în faţa unei serii istorice, pe care nici critica, nici istoriografia literară nu ştiu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară,

nu numai pentru a completa reţeaua de filiaţii care alcătuieşte tabloul momentului nostru literar, dar şi pentru a ne explica apariţia fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primita proza Iui Arghezi a fost provocată de prezenţa unor procedee, nu atît inedite, cît mai ales perfecţionate sau izbutite într-o măsură superioară înaintaşilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stângace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcţia libertăţilor sintactice, iniţiativele lui Arghezi ne apar mai puţin pregătite. Altfel, folosinţa neologismului savant şi intelectualizarea impresiilor, care îi reuşiseră atît de bine şi lui Anghel, arţificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sînt tot atîtea laturi ale tehnicii artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualîştilor şi esteţilor care au schimbat fizionomia prozei româneşti în ultimele decenii.

Imaginaţia lui Arghezi se mişcă pe un întins registru, de la libera asociaţie vizionară pînă la notaţia exactă şi minuţioasă a lucrurilor percepute prin simţuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrînge. Fantezia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociaţii neaşteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cîntecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii: „Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi şi icoane cereşti se învârtesc în jurul magului, care le farmecă şi le stăpîneşte" *(Poarta neagră,* f. a[1], p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantezii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea lume gingaşă a insectelor, a căror structură minusculă şi foarte diferenţiată oferă estetului prilejul sa considere aspectele vieţii ca pe nişte lucruri ale artei: „Insectele zboară şi ies, orişicum, din întunericul care le fabrică şi le dă drumul ca unor imense valuri de sămânţă de mister. Din tiparele lor pînă în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au ţesut din cele mai fine şi mai provizorii materiale din cîte a descoperit

[1] Volum apărut în 1930 (n. G. Ş.).

natura şi fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smalţului verzui şi transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus cîte un corset de mătase, cîteva fire nervoase ale picioarelor şi elitrelor, şi în toate aceste compoziţii microscopice a pus esenţa, şi mai uşoară şi mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalţe, să se mişte, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-şi aleagă flacăra ce le va mistui" *(op. cit.,* p. 239—240). Stilizarea artificioasă şi miniaturistică ajunge uneori Ia preciziuni geometrice, lata în aceeaşi bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi : „Trei fluturi de aceeaşi mărime, tăiaţi cu foarfecă după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe paretele meu. Capul lor e o minune. în puful palid mărunt şi bogat ce-l acoperă, sticleşte, ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinaţi în orbita lor auriferă cu precizîunea şi amănunţimea florilor de cîmp. Cei trei fluturi stau ca nişte echere. Cîte trei dungi brune şi în zigzag le acoperă transversal aripile, largi Ia bază, iar stofa lor poartă în ţesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întîlnite în punctul ascuţit ce ascunde capul, ca un vârf* *(op. cit.,* p. 240). Termeni proprii, comparaţii şi metafore sînt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbeşte despre triunghiuri echilaterale şi echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc, amănunţind aparenţa vie, aşa cum un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, daca asemănarea ochilor cu flori de cîmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii şi- al vieţii. S-ar putea spune că insectele şi fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice şi artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor şi al fluturilor. Procedeul este dealtfel mult mai general în proza lui Arghezi. Cînd nu întâmpinăm zugrăvirea vieţii, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsa cu exactitate tehnică : „Ca şi ciorile, deţinuţii se pregătesc

de noapte, încercmdu-şi ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vîntul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sînt improvizate din bucăţi de sticlă, spînzurate unele de afoele prin cîte un cîrlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi" *(Poarta neagră,* p 51). Rareori însă Arghezi se mărgineşte la astfel de preciziuni uscate. în pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui- Arghezi, fantezia vizionara reapare, reliefînd, **de** pildă, o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul „cu aşternut urile răsturnate se tîrăşte în odaia mare, pe cearşafuri pînă la uşi, ca un catafalc alb^ din care s-a sculat un,mort şi a plecat. El poate că bîjblie prin pădure. într-o cana de cristal stăruiesc măceşii uscaţi ai unui buchet" *(Ce-ai cu mine, vîntule?,* 1937, p. 33). Şi, în aceeaşi bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forţă poetica, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecţionată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. „în odăi, pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină şi ţărîna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le tîrăşte neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilţurile şi cărţile ard fără văpaie şi cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate uşile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul **pe** buze, desinat cu cărbune, şi prin geamurile lor, în odăi, se zăreşte mişeîndu-se vălul moale al uitării". Nimeni n-a **de**scris ca Arghezi îmbătrânirea lucrurilor, **Tecea** lor combustâune, „arderea fără văpaie", surprinsă, de data aceasta, **nu** cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de cîte ori lucrurile şi fiinţele sînt evocate, nu **prin** însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci **prin** scânteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparaţii sau metafore, **în** cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai cîteva. Mai întti plantele. Iată bradul: „Vîrful pomului nou caută cu sfîrcul **în** sus, şi ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier" *(Cartea cu*

jucării, p. 43). Cajşii: „Le-am găsit dimineaţa furcile ramurilor cu totul albe, ca şi cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopţii şi ar fi îngheţat pe ele varul de argint al lunei şi de sidef" *(ibid.,* p. 69). Iată liliacul: «...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vîrfuri de ramuri subţiri, ca nişte pamătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus" *(ibid.,* p. 70). Iată cartofii: „cîrtiţe încremenite" *(Ce-ai **Cu** mine, yţntule?,* p. 135). Lângă plante, animalele.Rîndunelele: „De cîteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece şi S-au întors, prinse pe firele telegrafului şoselii, ca nişte cravate şi funţi" *(Cartea cu jucării,* p. 124). Cobaiul: „...acest brtnzoi cu ochii fierbinţi* *(Ce-ai cu mine, vîntule ?,* p. 8). Pisica, adeseori evocată : „A venit Ia mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcând pe puf şi surîzînd din pupilele de alamă şi chilknbar. Guriţa ei trandafirie a şoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, şi m-a chemat, cum cheamă marea întunericul -iun stele, ca să se legene împreuna" *(ibid.,* p. 8). Şâ,/pe.jErriiă aceleiaşi proiectări cosmice pentru tot ce este misterios în fiinţa felinei, iată torsul pisicii: „Toarce ca fusul, murmură ca marea, cânta ca vîntul, şuieră ca griul. Aşa boceşte pădurea, aşa curge apa, aşa geme salcia şi bombăne furtuna. în somnul ei, cu auzul la pămînt, mîţa asculta lăuta lumii, care cîntă pretutindeni, în cele de sus şi-n cele de jos, în prăpastie şi-n piscuri şi-n creasta tăriei, şi visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape* *(ibid.,* p. 86—87). Iată păsările domestice pe rînd. Cocoşii: „Zugrăviţi cu flăcări de paradă şi moţaţi cu creste, cocoşii în mare ţinută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al căreia sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută". Găinile : «Cucoanele găini, în şaluri şi scurteici de catifea, schiţează metanii, sărutând pămîntul". Gîştele: „Gîştele purced în papuci, ca spre ,un arhondaric şi o stăreţie*. Raţele: „Raţa leşească, neagră, cu ochiul alb şi pătat în roşu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc". Curcanul„Se iveşte în şalvari balonaţî, curcanul, ca un paşa gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuţi". Curca: „Nimic nu surîde în curcî; pleoapa, linia, culoarea, spălăcita ca pe cânepă, ciocul, privirea eternizează în gospodăria fer-

mei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care şi-a pierdut slujba, ghiozdanul şi umbrela şi ţine mîinile ca şi cum le-ar mai avea" *(ibid.,* p. 14 urm.). Aspecte-ale naturii. Ceaţa, toamna: „Ceaţă fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul* *(ibid.,* p. 42). Pădurea de molifţi: „Zece mii de cruciaţi au îngenuncheat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunţile aplecate, lîngă steagurile înfăşurate şi lîngă suliţi" ***(ibid.,*** p. 66). Seara: „...beciul serii scoboară turlele în pamînt" *(ibid.,* p. 67). Umbra: „...cîine sur cu tălpile de catifea" ***(ibid.,*** p. 75), şi altele multe, diritr-o serie neistovită şi din rezervele unei imaginaţii care ştie să substituie deopotrivă imaginii reale analogia ei suavă şi delicată sau comică şi grotescă.

Aspectul uman este şi el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunţa prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însufleţeşte mai întîi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviţi în *Poarta neagră,* există şi un individ care cumulează suferinţele privaţiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, „hoitul lui va aparţine în curînd, pe vecie, curţii marţiale care l-a depus", reflectează scriitorul, în legătură cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripţie: „E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă ; un imens manechin, cu o distanţă între ghete şi şapcă, acoperită de maţul unui corp de mai mulţi metri dubli" *(Poarta neagră,* p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare : „Şi miercuri, o vizita cumplită. Un tînăr cu pleoapele înnodate de o uşoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări" *(ibid.,* p. 249). Atrocele portret, din care nu cităm decît începutul, face parte dmtr-o serie întreagă construită în dispreţul senzaţiilor de dezgust, pe care nici reprezentanţii celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeaşi măsură, cu un sentiment mai îndîrjit în acţiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoşenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente şi, poate, a unei rele dispoziţii faţă de oameni, care nu se manifesta atît prin explozia sentimentului propriu, mărturisit dealtfel şi el uneori, cît mai ales prin zugrăvirea imaginilor

năzărite fanteziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urîtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură şi-o sporeşte pînă la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decît în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră şi rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemişti francezi, un Leon Bloy, un Laurent Tailhade, un Leon Daudet, unde verva satirica este sprijinită de o fantezie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este, în aceeaşi măsură, artist al cuvîntului. Puterea sa de a se exprima ocoleşte uneori prin imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociaţiei neaşteptate de cuvinte. Scînteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puşi rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuinţare epitetului rar, neuzitat. Un prevenit în justiţie pretextează un ulcer stomacal pentru a-şl îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic" *(Poarta neagră,* p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neaşteptat, în acelaşi fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit", despre un „surîs caramel", despre „bliduri concave", „imnuri în putrefacţie", „electricitate covăsită", „imensitate chircită", „bale textile" ş.a.m.d. Epitetele sînt uneori nu numai rare, dar şi contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neaşteptat şi uimitor, violenţa caracterizării sporesc atunci în consecinţă. Astfel, în *Icoane de lemn,* uşa unui paraclis, sculptata după un model corect şi banal, ni se spune că este împodobită cu „ornamente frumoase şi slute" (p. 59). Rareori aceste două calităţi au putut fi afirmate despre acelaşi lucru. Evocînd Efemera, „zeiţa verzuie a libelulelor nocturne", ni se vorbeşte despre „fiinţa ei de nefiinţă", cu referire desigur la transparenţa aeriană a materiei ei. O melodie a tinereţii, răsunînd deodată dintr-o veche flaşnetă hodorogită, este „un cîntec foarte vechi tineresc". Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mîna impulsivităţii lui. Astfel, în *Poarta neagră,* un deţinut simandicos, în jurul căruia se desfăşoară solicitudinile mamei sale, devine „fiul adorat, licheaua strălucită a pînteculuî ei". în sfîrşit, alteori cuvintele nu sînt asociate nici măcar după raporturi de con-

tradicţie. Termeni incoordonabili sînt puşi alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcţiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbeşte ca despre „inconştienţa lui artistică de viţel şi de copac". în acelaşi loc, sporul de pîine pe care îl cerşeşte Ţiganul, cu melodiile lui, este „trebuincios animalului său înfometat şi elastic". Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca „un ins cu ochelari şi moletiere". Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune: „trecuseră două luni de zile şi ^e Hori" *(Ce-aî cu mine, vîntule f,* p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spaţiul interior al frazei se lărgeşte fabulos,' impresia se potenţează în raport cu distanţa care separă cuvintele care o exprimă şi ceva ca farmecul unui delir poetic învăluieşte întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică şi sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori — ceea ce am putea numi — încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu: „Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, şi semeţ" *(Poarta neagră,* p. 59). Este vorba de momentul în care un deţinut recăpătîndu~şi libertatea, vechea lui semeţie reapare. în loc să ni se spună că ochiul aceluia at redevenit „obraznic şi semeţ", al doilea complement de mod este separat de cel dinţii, printr-o incidentală, şi astfel împins la sfîrşitul frazei, dobîndeşte un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul: „Procedînd într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri şî cu o conştiinţă neştirbita de amestecul în politică prematur, se vede mutat din lecui Iui" *(Poarta neagra,* p. 182). Atributul „prematur" care, în topica curentă, ar fi trebuit sa urmeze.nemijlocit substantivului „amestecul", este împins mai departe şi pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers ; în Ioc ca unul din elementele propoziţiei să fie deplasat mai departe, este aşezat maî înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziţionarea atributului: „în mers, învîrtită, coada atingea jumătatea spinării" *(Cartea cu jucării^* p. 86). Atributul „învîrtită" pus înaintea substantivului „coadă", căruia îi aparţine, devine obiectul unei re-

prezentări mai vii, constituie imagine. Iată şi un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale ; „Ochiul lui arzător de sărăcie şi de speranţă, aşteaptă aţintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii şi umbra de sus pînă jos, a plopului şi a zidului lung, se va fi închegat" *(Ce-ai cu mine, vîntule* p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul şi zidul lung", dizlocaţi astfel din poziţia lor normală şî parcă încadraţi ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziţie secundară, de pildă o propoziţie relativa, este mutată din locul ei firesc şi dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu : „E un joc şi ei nu vor să-1 joace, care totuşi îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă" *(Ce-ai cu mine, vîntule ?,* p. 144). Relativa : „care totuşi îi atrage" apare mai tîrziu decît locul în care ar fi putut să fie aşteptată şi, în chipul acesta, se impune mai puternic atenţiei.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovaţiilor sintactice ale lui Arghezi. Puţinele indicaţii de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularităţi relevate, imaginea unui „stil scriptic". Aproape toţi prozatorii români pînă la Arghezi si, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Câragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artişti ai stilului oral, talente sprijinite de intuiţia vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să şi le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu ştiu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seama scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcuta pentru a fi cetită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundenţa imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociaţiile neaşteptate de cuvinte, termenii încoordonaţi, epitetele rare şi contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecţiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei luî Arghezi. Ochiul le va observa mai uşor. Prin această însuşire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Naraţiunea şi evocarea au devenit la

el activităţi autonome, practicate de un artist care înuebuinţează alte mijloace decît acele ale graiului comun. în timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungeşte şi dezvoltă virtualitaţile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făureşte o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozităţii, de lucru voit şi produs, care urmăreşte pe toţi cititorii Iui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaşti. #•

C. HOGAŞ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PĂTRAŞCANU, AL. CAZABAN, GH. BRAESCU, G. TOPÎRCEANU, AL. O. TEODOREANU"

Ironia şi umorul sînt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroşi scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contemporan, Negruzzi, Filimon si Ion Ghica, Brătescu-Voinesti şi Sadoveanu, Anghel şi Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vîna tradiţională a umorului şi ironiei. Dar printre aceştia şi, deasupra tuturor, Creangă şi Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă râde dinlăuntrul societăţii sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Râsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omeneşti. Lucrurile de care el se înveseleşte nu sînt apoi neajunsuri sau diformităţi sociale, ci defecte general omeneşti. Caragiale rade însă din marginea societăţii, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viaţă, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. între Creanga şi Caragiale se întinde, astfel, un drum ca între două momente ale conştiinţei umane. Căci au ras oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, cînd rîsul devenea o forma a protestului. în epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau rîsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decît asupra neajunsurilor societăţii. Poeţii comici încarnează şi la acest nivel al culturii primele conştiinţe individualiste, dar rîsul lor lasă neatinse aspectele

coexistenţei omeneşti, riguros păzită de tradiţii puternice, de norme implacabile. Când societatea se apăra în felul acesta de acidul criticii, viciile obşteşti ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului şi impus de el în primul rînd al preţuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puţina lui cultură să-l fi pus în vreo legătura oarecare cu poetica altui clasicism decît acel al poporului, în basmele şi snoavele lui, Creanga realizează formula comicului de caracter, în toate pagini^ sale, unde nu aşezările sociale descătuşează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, şiretenia omului de totdeauna. Faţa de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care rîde, acel al fiinţei dezintegrate, critice, îndreptând o privire lucidă şi neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii şi societăţii lui. Cine rîde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparţinînd condiţiei umane, adera şi cu persoana celui ce se înveseleşte. Nu ştiu daca aşa apare umorul în lume. în tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violenţa ironiei sociale. Unda de simpatie a umorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă şi Caragiale este şi în această privinţă tipic. El este unul din cadrele în care se mişca producţia umoriştilor şi ironiştilor de mai târziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puţin împărtăşita. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile luî Caragiale ,si, prin dialog şi observaţie, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realiştica înaintaşă, vor aduce contribuţia lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei româneşti, alcătuiesc grupul ironiştilor şi umoriştilor, Calistrat. Hogaş este, fără îndoială, una din personalităţile cele maî viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită şi intens subliniată, procedeele sale artistice sînt mai vechi; ele aparţin unui alt moment decît acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaş aduce în peregrinările luî sufletul unui civilizat. Hogaş nu aparţine naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conştiinţe care s-ar simţi separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mînăstirilor şi al schiturilor pierdute în pustietăţi, tovarăş al călugărilor, el este uri adversar al monahismului, în care nu o dată vestejeşte vinovata sâu făţarnica îndepărtare de natură. Dacă totuşi umorul luî atrage pînă la urma, în cercul simpatiei sale, şi fiinţa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul ca, sub înşelătoarea lui aparenţă, află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept „oameni turnaţi dintr-o bucata pe calupuri gigantice" *(Cuconul Ioniță Hrisanti,* postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaş a fi el însuşi, ori de câte ori s-a evocat printre tovarăşii cu care ÎI unea o comună poftă de a petrece, cu apetîturi imense, cu rîsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuşi deopotrivă cu a lui Creangă. în distanţa care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o foloseşte ca elementul unui contrast umoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaş este un Creangă trecut prin cultură. întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaş se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaş este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuşi. După ce, înaintînd spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzând ân Infern, el adaugă : „Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazîe clasică" *{Pe drumuri de munte,* 1914, p. 20). Iar cînd, după un mers obositor, în tovărăşia dascălului Alecu, la care lauda „păgînismul Iui fără ascunzişuri", călătorii se ăşază să ospăteze, scriitorul notează: „Ne aşezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale şi înflorită şi începurăm strălucitul nostru ospăţ". Reminiscenţa clasică se instalează şi în relatarea frugalei colaţiuni care urmează : „Dascălul Alecu era mai mîndru decît un rege şi mă aşteptam să-mi spună, ca JLucullus era un calic şi Labdacus un bucătar prost..." Dar adaugă scriitorul, trăgând din ştiinţa sa clasică o satisfacţie de amor propriu pe care avem dreptul s-o declaram prefăcuta, de vreme ce ea nu-l duce la un alt rezultat decât la hulpava devorare a pâinii şi cepei împărţite cu dascălul Alecu : „se vede că în *Arghir* ori *Tilu Bukogîindă,* care, precum spune el însuşi, formase toată educaţia lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite feţe ale antichităţii. Ori-

cum, însă, pînea pînă la cea din urmă fărâmătură si ceapa pînă la cea din urmă foaie verde fură desființate : ospătasem" *(op, **cit.,*** p. 32). Nenumărate sînt reminiscențele clasice în proza lui Hogaş: desagii goliți de hrana conținuta mai înainte, devin „uşori ca si sacul lui Esop". Înconjurat de tinerele femei şi fete de pe valea Ozanei, scriitorul îşi face impresia unui „Apollone înconjurat de un cerc de grații*. Tovarăşului de drum i se adresează cu apeîația : „Junele şi grațiosul meu faun !" Iar aînd pe acelaşi tovarăş îl contemplă dormind zgribulit în târla părăsită de pe Seştina*? „Cine ar crede, se întreabă scriitorul clasicizant, că ;sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate îşi doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaş din vița blondului Apollone ? Tot aşa îmi închipui că trebuie să se fi întâmplat şi cu divinul tău strămoş, sub ploile Arcadiei, cînd se tocmise văcar la regele Admet" *(op. cit.,* p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu umor, nu mal era un procedeu nou în 1883, cînd Hogaş începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi,* din Piatra-Neamț.[1] O folosise Al. Odobescu în *Pseudo-Kyneghetikos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de cînd datează şi debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace ale lui Hogaş fac parte din recuzita aceluiaşi clasicism academizant. întocmai ca C. Ne^ gruzzi altădată, el foloseşte epitetul general, vorbind, de pildă, despre „munții înalți", despre „văile tăinuite şi adînci", despre „fînețele dese, înalte şi înflorite", despre „aerul îmbălsămat", ca şi despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Cînd vîntul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintaşi : „S-ar zice că Iuliu se schimba aici în fratele mai mnăr al lui Decembrie : aceiaşi ochi, aceeaşi privire aspră, acelaşi glas, aceleaşi sprîncene încruntate ! Numai cărunteța îi lipseşte spre a se îndeplini asemănarea" *(op. cit.,* p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numaî că Ia acesta epitetul general şi alegoria alternează — după cum am văzut — cu imagini individualizatoare, cu profuziunea culorii

[1] Asupra **cronologiei operelor lui Hogaş, vd. articolul d-lui Vladimir** Streinu, **în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.**

kturale, tot atîtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. n stilul lui Hogaş nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sînt împrumutate în întregime poeticei clasice. Cînd nu este epitetul general sau alegoria, întâmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaş ie dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl înrimpină Ia Agapia este „colosalul măturoi", în acelaşi loc, o bătrână călugăriță are o „raghilă de dinți galbeni, rari şi ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra şi ieşi, în goană, o turmă de berbeci" (p. 44). Mantaua cu care călătoreşte i se pare imensă : „cu ea aş fi putut acoperi întregul nostru emisfer" (p. 175). *în nuvela *Floricica,^* d-1 Georges devoră mămăliguța cu brînză şi o face să dispară în pîntecele său, „întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adâncă a unui cutremur de pamînt" (p. 195). Iar propria foame a autorului devine „furia flamandă a dinților mei" (p. 243) etc. Umorul lui Hogaş se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaşte apoi comparația homerică, dezvoltată : hribii pe care îî mănîncă în tovărăşia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia „unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui şi plin de colb ; şi, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții şî scaii pîrloagelor, tot aşa se acățaseră cărbunii stînşi ai focului de spetele hribilor mei" (p. 258—259). Se înțelege că, mişcîndu-se pe terenul poeticei clasice, Hogaş nu va individualiza peisajul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținînd altor curente şi formați sub alte influențe. Am văzut ca individualizarea peisajului este, de fapt, problema realismului artistic. în ce-î priveşte pe Hogaş, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului rea* lism, un Negruzzî, un Filimon, la ceea ce am numit peisajul general, descriind, de pildă, un adînc de pădure, o culme muntoasa, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în aceasta bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră : „Soarele cumpănise acum după dealuri şi nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decît piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, îşi stînse şi apusul lumina sa şi liniştea amurgului cuprinse nemărgi-

nitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile" (P- ¹⁰³ >

Scriitor viguros, inspirat de un umor sănătos si comunicativ, Hogaş nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistica a prozei româneşti. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menţine în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic şi liric, prin estetism şi intelectualism, pro-*" ducea o radicala schimbare a vecheî arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, ***în*** cercuri dealtfel restrînse, era făcut maî cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreţinută, bătrâneţea verde. Emulul lui Negruzzi şi Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetând să mai stăpânească epoca, putea fi preţuit cu plăcere în această manifestare excepţională a lui.

Hogaş este un autor stăfrfn pe o incontestabilă putere verbala. Abundenţa cuvintelor» plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaş, ca şi la Creangă unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungînd la Văratic, el admiră pe drumurile, mănăstirii cum se încrucişează „moda lumească cu uniforma bisericească : rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mîna goală cu mănuşa, mătaniile cu evantaliul, umilitul papuc pe tălpi cu îndrăzneţul călcâi «Louis Quinze», negrul posomorât cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala şi, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri !,.." (p. 15). Altă dată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis : „zgripţori cu gheare colosale, grifoni înaripaţi, bazilisci cu ochii de jăratic, croco> dili cu rîtul de porc şi cu pumnale în loc de dinţi; apoi, un furnicar mîşuitor de fiinţe mici, cu ochii în trei colţuri, cu boturi lungi, cu trei picioare,, cu labe de mâţă, cu nasuri sucite, cu coarne urieşe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige..." (p. 70). In astfel de acumulări enumerative simţim lămurit că cUctează nu numai necesităţile viziunii, dar şi plăcerea de a descătuşa şuvoiul viu al cuvintelor. Din acelaşi motiv psihologic, al încîntării verbale, provine şi epitetul rar, de provenienţa cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice*, „covrig fosil", „ospeţe viteliane", „lumină ogivală" etc., un procedeu prin care Hogaş se înrudeşte cu scriitorii curentului intelectualist şi estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaş se găseşte la un pol opus mai tuturor celorlalţ ironisti şi umorişti ai epocii de după 1900, ân care realismul triumfător câştiga noi aderenţi. In timp ce Hogaş stilizează, potenţează, idealizează realitatea, ca toţi scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrăşcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunînd stilul literar unui proces de regresiune către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrata. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassa^ rabescu îşi găseşte motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcţionari, proprietari mărunţi, fete bătrîne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovăraţi cu cîte o familie grea, o întreagă umanitate măruntă, osificată în câte o manie, suspinând sub **o** povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa **este** a unui umorist delicat, care nu-şi permite să râdă de eroii lui decât pentru că **în** taină le dăruieşte iubirea şi compătimirea sa. Pătrăşcanu se mişcă **în** lumea politicianista, atunci când nu povesteşte simple anecdote, tară **o** semnificaţie mai adâncă. Atitudinea luî este apoi înţepătoare, ironică, lipsita de pedala afectivă **a** lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuţii realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică **a** locului comun.

Comparata cu proza lui Pătrăşcanu, aceea **a** lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv, **al** naturilor moarte, al interioarelor domestice, ântr-un moment ân care — după cum am văzut — nuvela şi **chiar** romanul realistic **rezervau** un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spiţa sa **se** trage, **în** această privinţă, din „nuvelele fără oameni" ale Iui A1. Macedonski. Oamenii lipsesc şi din naturile **moarte** ale lui Bassarabescu, în schiţe precum *Cît ţtne liturghia, Acasă, In vacanţă, Noi şi vechi,* dar existenţa, deprinderile, destinul oamenilor **este** refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată **pe acelea** ale **cucoanei** de mahala, din schiţa Cît *ţine liturghia,* **cochetă** matura, superstiţioasă şi visătoare, al cărei fel **de** a fi se impune din sugestia **Zecilor** de lucruri **care** o **in-**

conjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o aşteaptă si din atîtea alte detalii, descrise fără exuberanta coloristică sau verbala a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu ştiu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viaţa pe care oamenii o imprimă lucrurilor : „Răcoare ca într-o chilie ; şi nici o muscă, abia una mai înnegreşte într-un punct olanul^ văruit al sobei. Afară stă să plouă ; s-a întunecat ; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin ! Un neceser cu oglinda spartă; parcă l-a furat somnul lîftga perniţa cu nisip ce-i sta de straje albăstruie, ieşită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muşte. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit; lingă el, un mototol de par castaniu, strâns, înnodat; apoi un borcan cu alifie vînată, pe jumătate plin, păstrează pe buze urine^de degete. Fel de fel de lucruşoare ; un şoricel de piatră fără bot, un maimuţoi de janrlie fără un picior ; *doua.* baletîste învechite, cu braţele rupte; o bucăţică din *Universul,* o cutie cu pudră şi mai multe cărţi de oîntece. Peste tot praf şi sămînţă de cînepă. De sus, din colivie, stîcletele ploua mereu la coji[4]" *(Nuvele,* 1903, apoi *Opere complete,*

.* „ oaTnenil ap*' in scenă, umorul Iui Bassarabescu se aplica să noteze vorbirea lor caracteristică, particularităţile lor lingvistice. Dar, mai presus de aceste mijloace, aşa de răspândite printre prozatorii români, de cînd Câragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obţine efecte sigure prin tipizarea situaţiilor, graţie traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fată^ batrînă din *Vulturii* {1907), adusă la vibraţii discrete şi^ târzii de tânărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecţii de pian „cu una Madam Silberstein şi făcea progrese uimitoare". Fratele mult iubit şi straşnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huşi: „Ar fi mere cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricînd cu banii", explică autorul. în nuvela Pe *drezină,* cucoana Sultana nu bănuieşte trădarea pe care o pune la cale soţul ei, şeful de staţie Popovici. Dispreţul îi ascundea realitatea : „Atît de jos îşi socotea bărbatul pe iîngă ea, şi ca origine şi ca poziţie, şi ca creştere şi ca tot, în fine", comentează scriitorul, reproducînd cuvintele eroinei. Funcţionarul Perseanu, unul din cei şase slujbaşi de Ia biroul mandatelor, era un om de mare omenie: „Blajin şi politicos la culme, Perseanu era bine cu toţi". în nuvela *Un plagiat,* compusa în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunţă, în acelaşi timp, că fratele Virgil „a terminat pictura la Paris anul ăsta şi s-a întors definitiv în ţară". Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil „are de luat nişte poziţii, pentru un peisaj la care lucrează". Prefectul Mişu Georgian, din nuvela *La vreme,* îşi compromitea situaţia în capitala lui de judeţ : „Opoziţia locală începuse sa murmure" etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului^ curent, Bassarabescu îşi situează oamenii în atmosfera lor şi îi reduce la o măsură măruntă, de care umorul scriitorului poate sa se înveselească si să se înduioşeze în aceeaşi vreme.

Mijloacele lui Basarabescu sînt deci mai mult verbale. Scriitorul aparţine unei perioade anterioare abundenţei imagistice de azi. Din cînd în cînd totuşi o imagine, o comparaţie înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofiţer, un tablou grupînd pe toţî camarazii, în poze înconjurate de cîte un chenar oval, spînzură pe perete : „S-au strîns ca muştele în jurul colonelului" *(Opere,* I, p. 38). Funcţionarul Perseanu scrie cu greutate în registrul sau: „Mîna dreaptă, grasă şi mare, turtită pe registru, se mişca pe hîrtia liniată, greoi, ca o broască amorţită" (I, p. 266). Conu Costache îşi supraveghează odrasla din pridvorul casei. Cînd copilul se întrece cu nebuniile, bătrînul „se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, şi striga la el de acolo spre maidan" (II, p. 6). Masinca, sora telegrafistului Domiţian, are un nas vulturesc : „văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greşita" (II, p. 224). Cînd Mişu Georgian primeşte, din mîinile bunei şi iubitoarei lui soţii, scrisoarea conţinând dovada necredinţei lui, el o citeşte cu nepăsare, apoi „rupse hîrtia în bucăţele şi o azvârli pc pamîntul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină" (I, p. 336). Imaginile lui Bassarabescu sînt preţioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitînd fantezia ^cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mişcare atunci cînd se întâmplă să I se adreseze.

Mijloacele literare ale Iui D. D. Pătrăşcanu sînt puţin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personajelor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoerent al exprimării oamenilor necultivaţi: „Doamnă, se adresează deputatul, femeii venită sa-ţ ceară favoarea unei intervenţii, acestea sînt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanţa în viaţa d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu". La care femeia răspunde : „Veţi vedea îndată... Copilul acesta, al ofiţerului... că e al lui.** v-asigur... elzice ca-i aj altuia... tot un ofiţer... şi la minister nu^mi da voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăţ... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocîrlan... foarte gentil... şi acum..." *(Ce cere publicul de la un deputat,* în *Schiţe şi amintiri, 1909,* ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel ele notaţii, ca şi dizolvarea povestirii în dialog, a fost^ stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine şi stilizarea Ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care Ie exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realităţi triviale sau neînsemnate. Când deputatul îşi aminteşte ca a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înţelege că „chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, şi din nefericire nu voi ajunge decît atunci cînd,.. *horrihile dictu...* adversarii mei naturali vor fi chemaţi de încrederea poporului, să pună mîna pe frinele conducătoare de la carul statului..." *(ibid.,* p. 58—59). De fapt, întâmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamaţia *„horrihile dictu"* este scoasă cu prefăcuta oroare şi vechile locuri comune ale retoricei politice : „adversarii naturali", „încrederea poporului", „frânele statului" jînt pronunţate cu o simulata gravitate, sub care trebuie să citim dispreţul sau lipsa unei reale îngrijorări. în acelaşi fel numeşte autorul, cu voită pedanterie, purtarea lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizaţi, „un gen de locomoţiune pe care nu-1 mai practicasem niciodată", un „sport al biruinţei", după cum vestmintele albe ieşite la iveală în timpul acestui exerciţiu, devin „lenjerie subalternă". Procedeele acestea ne sînt cunoscute mai demult şi ele sînt generale în momentul în care Pătrăşcanu le foloseşte. Poate că

singura contribuţie mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrăşcanu trebuie căutata în direcţia comicului bufon. Păţania cetăţeanului Vartolomel, care, în agitaţia pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cît pe-aci să-şi dea foc casei şi trece un moment drept nebun *(Decoraţia lui Vartolomet);* insomnia profesorului Caranfil, care, căutînd, în timpul unei nopţi întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui 'Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, pînă cînd micul *Larousse* i-1 readuce în minte şi-i dăruieşte odihna *(învingătorul lui Napoleon);* tovărăşia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu nişte ofiţeri care sforăie etc. sînt motivele unei veselii uşoare, fără semnificaţie. în ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului: sforăiturile tovarăşului de drum sînt „nişte triluri subţiri, în surdină, nişte inflecţiuni fine, perlate, executate în *ton minor,* ceva subtil şi melancolic..." *(Simfonia wagneriană, op. cit.,* p. 145). Neologismul umoristic al esteţilor, al lui D. Anghel, de pildă, apare şi la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducţie stilistică, schiţele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începând din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observaţii care, interzicându-şi orice iluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în ţărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariţia, superstiţia, şiretenia. în *Oameni cumsecade,* 1911, un titlu care trebuie înţeles prin antifrază, apare o întreagă galerie de chipuri triste şi respingătoare, pe care le mişcă dinlăuntru oîna instinctul obscur, cînd viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecând, altădată, sa vâneze raţe sălbatice în Bărăgan, autorul cere oamenilor adunaţi în circiumă informaţii asupra bălţilor locului şi pare a se **hotăra** pentru stufărişurile Revigei, când un băutor, un om mic şi gros» se amestecă ân vorbă, recornandându-i mai bine sa vâneze pe Sărăţuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui :

w„ Reviga e o scursoare acolo (îi spune omul)... Nu găseşti nimic... Da! Sărăţuica e baltă... nu glumă... întrebaţi oamenii... Nu-i aşa, mă ?

Oamenii încuviinţară :

•— Da, e mare... mare de tot!

Căruţaşul intră cu biciul în mînă. ŢIntindu-1 cu privirea pe bondoc, îl întrebă :

— Gum, mă, e mai mare Sărăţuica decît Reviga ?... Revîga e scursoare ?

— Nu… nu !... Cum să fie scursoare ? Se jjoate !... Da ştii, dumnealui spunea că-i mai lată Sărăţuica, răspunse, liniştit bondocu fără să se uite la mine.

Mă amestecai iarăşi:

— Cum rămîne atunci ?... Care-i mai lata : Reviga sau^ Sărăţuica ?

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău :

— Apoi îs late amîndouă...

— Parcă adinîoare spuneai că-i mai Iată Sărăţuica ?

— Da, da, e mai lată..." etc. *(Povestiri vînatoreşti,*

Reaua-credinţă rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se opreşte, dealtfel, în mod mai general de la comentarul ironic şi tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schiţele lui caracterul unor bucăţi de viaţă smulse dintr-un întreg mai mare şi pe care artistul n-a dorit să le rotunjească şi să le încadreze. Rarele lui imagini sînt apoi lipsite de orice strălucire şi chiar de orice putere evocatoare. Şi ca temperament, şi ca artă literară, scriitorul se găseşte la antipodul realismului liric şî artistic cu care îl întruneşte comunitatea epocii şi aceea a temelor. Puţinele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vânătorului din bălţi şi din păduri, pălesc în comparaţie cu acele ale semănătoriştilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notaţiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent şî ale unui spirit în revoltă faţă de tendinţa de a poetiza a contemporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluţle a realismului liric. împrejurarea merită a fi semnalată. într-o altă pane a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroşate, alunecînd spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist, în generaţia ajunsă astăzi la expresia ei definitivă, este acela al luî Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele şi schiţe datează din 1918. întinsa lui opera nu este însă totdeauna egală cu sine.

Lingă pagini de o semnificaţie mai largă, întîmpinăm improvizaţia uşoară, degenerînd în trivialitate. în momentele iui cele mai bune, în acele consacrate vieţii militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline, în *Scenes de la vie militaire,* şi în acele consacrate ţărănimii, pe care o consideră cu o lipsa de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziţie comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu foloseşte tot scena dialogată, ca mai toţi ironiştii şi umoriştii epocii. „Obiectivitatea" în evocarea oamenilor şi a situaţiilor, prin eliminarea comentarului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împarţi-o cu nici unul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contemporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schiţe ţărăneşti ale acestuia, despre care vom vorbi în curînd, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găseşte la începutul unuf drum. Nu s^ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultînd în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluţie al vechiului realism ţărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns tîrziu Ia cariera literară, începuse să-şi noteze impresiile culese dintr-o viaţă desfăşurată în maî multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atît în originalitatea procedeelor, cît în exactitatea notaţiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice pînă la creaţia de tipuri, adică la nivelul lui Câragiale, în aşa fel încît să putem vorbi despre personajele lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă sa trăiască printre noi, practicînd mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situaţii, Brăescu o face insa cu o desăvârşită siguranţă, în dialoguri în care nici o replică nu este falsă, în notarea unor reacţii al căror adevăr, chiar cînd este neaşteptat, ne convinge numaidecît.

în *Amintirile* sale (1937), Brăescu anexează şi un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpîni şi slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfîrşitul veacului trecut, amestec de patriarhalism şi abuzivitate medievală, în care sluga stîngace, răpită mediului rural, suportă cu zel şî resemnare destinul pe care i-1 impune arbitrarul stăpînului închis în conştiinţa lui exclusivistă. Scena educaţiei Rolei, fiinţă

greoaie supusa la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată-spre mulțumirea stăpînilor ; aceea a bătăilor aplicate dădăcii de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, pînă cînd, excedata, stăpîna casei, întrerupe : „Destul, mersi... nu mai da mata" ; aceea a furiei agresive în care intră stăpîna, cînd i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtînd pălăria şi umbreluța care nu i se(cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. £>ar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. în sufletul lui de om trecut prtn multele experiențe ale vieții, în care a avut să se convingă maî întîî de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sînt privite cu indulgență, cu un scepticism amuzant, care ne cîştigă şi pe noi. în afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce ctț sine, în ordinea mijloacelor literare, *Amintirile,* operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuințarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comica, într-o măsură care întrece pe aceea a Iui Bassarabescu. Astfel, când greoaia Rola este gonită dîn fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea pleca „cutremurând obrajii, sticlele după dulapuri şi cristalele lămpii din bagdadie" (p. 25). în salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obişnuiți, nu lipseau niciodată coana Elene» şi coana Mârioara, „două surori, care îmbătrineau alături, îngălbenind ca nişte gutui care se usucă încetinel, pe dulap" (p. 27), Copilul lua aminte şi la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale în casa mătuşllor nu-i apăreau încă limpede şi care „vorbea întruna, mînca mult şi, cînd bea vin, nodul gîtului I se ridica şi scobora în scobitura gulerului larg, ca o. jucărică pe sîrmă" (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua dîn bucătăria aşezată tocmai în fundul curții „tîrîndu-se ca o Insectă schilodită de teamă să n-o verse* (p 57). Copilul privea încremenit la somnul badiei Ionică. Dormind, „badia Ionica sufla ca într-o ciorbă fierbinte" (p. 87). Când familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, „în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă dădaca, cocoțată şi ea pe saci cu aşternuturi, ca un pompier în foişorul de foc" (p. 95) etc. Se manifesta în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătura celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topîrceanu, umorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca, de pildă, întrebuințarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care şi poetul în versuri I-a pus adeseori la contribuție. în *Scrisori țară adresa,* întâmpinăm mici cronici fanteziste, printre oare se strecoară şi evocări de natură pline de umor şi gingăşie: „Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ci nu e monoton ca verdeâe din timpuri normale» ci e cald şi variat ca-n delirul cromatic al unui prinț indi»n care s-ar ocupa cu pictura,.. Şi fiecare pom şi fiecare copac primeşte Toamna după ritualul lui moştenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întâmpinare roiuri mărunte ^de fluturi, stejarii îi suna în cale din foi de tinichea ruginită, pe când arțarii din cimitire li depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca şi perii se aprind la fața de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor; toamna devine hidraulică şi cenuşie" (p. 129—131). Altă dată, ca în bucata *M-ens sana in corpore sano,* sînt variații pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrăşcanu. Altă dată, resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violența polemică, în maniera compromiterii[1] prin bagatelizare. Nici pastişa istorică nu-i este străină Iui Topîrceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubar-voda,* unde autorul, îndatorat mai multor formule contemporane ale umorului, se apropie de A1. O. Teodoreanu. Io povestirea episoadelor de la Turtucaia şi ale captivității la bulgari *(Pirin-Planina,* f.a.), autorul se salvează interior prin aceeaşi sensibilitate tn fața naturii colorată de atitudinea, întâmpinată şi la Anghel, de a asocSa sublimul cu trivialul: „Luna se înălța tot mai sus, tremurând parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Şi era atât de strălucitoare, ca dacă te uitai fix Ia ea un minut, îți venea sa strănuți" (p. 106), prin unele jocuri fmgvistice, cum ar ff, de pîlda, trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația: „...peştele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume" (p. 104) *, sau prin ana-

[1] **Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresa,* unde ni m spune că o capră „...era mai manriferă decît oricare alt animal domestic" (p. 110).**

cronismul şi anatopismul voit, ca atunci cînd, după mai multe referinţe la biografia lui Euripid, conchide : „...Euripide a rămas şi în conştiinţa veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deşi se poate spune despre el că a fost, fără să ştie, primul umorist englez —, apărut pe pămîntul Helladei, în antichitate* (p. 146).
,
Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc,* 1927, aduce naraţiuni dirttr-o lume tncă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelşugării, arbkraruT şi „panaşul* născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice sale acestui umor, într-o anumită legătură de filiaţie cu acela al unui Anatole France din *La Râtisserie de la Reine Pedauque,* este făcut din adoptarea unei vorbirii arhaice, care, cu multele ei grave asociaţii cronicăreşti şi patriarhale, înveselesc atunci cînd sînt puse să exprime uşurătatea: „Toate bune, gîndea Iancu (personaj care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), clar eu bani de dat nu prea am. De unde atîtea mătăsuri, pălării, sulimanuri şi alte asemine ? Şi rugatu-s-au Iancu de preasfîntul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea şi să-i spuie: de-1 înşală sa ştie şi el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune... dar după acea spovedanie şi-o cumpărat Aglăîţa casă-n Beilic şi rădvan cu patru suri şi vezeteu în fireturi, că tot tîrgu urla. Şi cînd o auzit Iancu aşa batjocură s-o făcut a niimic nu şti şi s-o trSntit la pat, scoţând vorbă că trage de moarte* (p. 12). în altă parte, vorbirea personajelor se desfăşoară cu un fast stilistic în care umorul amestecă amintirile clasicismului şi ale pietăţii, ale culturii profane şi sacre, ca în predicele pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin şi cunoscător iscusit şi savant aî speţelor lui, le ţine fiului său, manifestări ale unei abundente elocfeiţe din succesiunea umataîsmului care rfde. Metoda lui Al. O. Teodoreanu este, aşadar, aceea a pastişei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra şi scăderea de temperatura a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipseşte ironiştilor şi umoriştilor mai noi: sarcasmul, satira amarnică. Rîsul lui Heliade şi Hasdeu n-a avut urmaşi. Umorul senin al lui Hogaş, acela duios al lui Bassarabescu, maliţia lui Pătrăscanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sînt reacţiunile unor naturi lucide, rîzînd în numele bunului-simţ şi al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conştiinţa şi o fac să privească cu durere şi dispreţ către această lume a nettmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiţi aicţ. Din implicaţiile operei acestora nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noştri alcătuieşte poate limita, dar şi farmecul ei mai degrabă senin.

IX PORTRETIST! ŞI EESEIŞTI

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută odată cu primii realişti şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc, cu timpul, analizelor din nuvelele şi romanele realismului liric şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească şi în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiştii momentului[1], Octavlan Goga rezerva un loc întins, alături de viguroase ieşiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputaţia sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparţinând, prin toată formaţia lui, unui moment de moderaţie imagistică, Goga va asocia rar şi cu discreţie evocarea psihologică cu impresia fizică resimţită totuşi viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. în portretul paralel consacrat lui St. O. Iosîf şî Ilarie Chendi, abia daca ni se vorbeşte despre „ochii mari ai lui Iosif şi pupilele neastîmpărate ale Iul Ilarie" *(Precursorii,* 1930, p. 137) sau despre „sfiala ochilor" poetului, „care priveau cu atîta timiditate împrejur", despre „strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat" al criticului, despre aparenţa Iui de „şef de guerilă". în portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personajul ne este înfăţişat „mîndru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renaşterii". Caracterul personajului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieţii lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al Iui Vlahuţă, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre umor, respingînd solemnitatea, într-o rostire plină de naturaleţe şi familiaritate. Cînd un prieten îi povesteşte odată despre „inventatorul" Vlaicu, amintirea fostului coleg de şcoală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitata se impune : „Stai... stai 1 Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu ! —. Mî-au înviat în j>ripă conturele unei feţe cunoscute. Un vechi coleg de şcoala, cam în urma mea cu vreo doi ani Ia gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-1 ştiu ? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică şi a lucrat-o în fabrica Iui Rieger... 11 văd ca acum, înalt, subţirel, oacheş, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. în chiliuţa lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tîmplărie şi fierărie. Pe poliţe, ceasornice în toată mărimea, chel, rotiţe, cleşte şi pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea şi sonerie făcuta de el — era o comedie întreagă" *(Drumul unui cuceritor, op. cit.,* p. 234—235). Amintirea personajului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povesteşte noua, ci îşi vorbeşte sieşi. El nu construieşte o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria lui imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifesta darul de a nota graiul viu şi este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-1 auzim pe Câragiale, imitînd, amestecînd reflecţia serioasă cu gluma şi anecdota, lăsîndu-se cîştigat de duioşie şi scuturîndu-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice şi ironice, de valul cotropitor a1. sentimentului. Cînd îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce ÎI îmbrăţişează, nenea Iancu se adresează povestitorului: „Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ţi-am spus eu să te astîmperi... Ai ?... Şi, privindu-mă pe subt ochelari, mă cerceta de sus pînă jos. Ian ridică mîinile să văd urmele lanţurilor... Săracu de tine... Uite, ţi-am adus nişte

[1] Pentru Istoricul termenilor „eseişti", „eseu", introdus de curînd în nomenclatura literara, este de semnalat ca, în 1924, O. Goga anunţa în colecţia .Cartea vremii* un volum intitulat *Eseuri,* rămas nepublicat şî al caruî conţinut este probabil ca a intrat mai tîrzîu în *Precursorii,* 1930.

merinde şi două sticle de şampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemet, la *magyar kiralyi allamfoghâz,* mă rog frumos..." *(op. cit.,* p. 124). în timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creaţiei. Goga fixează momentul: „Deschidea vorba lin, cu bunătate, şi-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ţi arate o seamă de jonglerii capricioase şi deodată se oprea brusc, faţa i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumina stranie... Era clipa cînd din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou.*- Universul devenea mai bogat cu o minune..." *(op. cit.,* p. 125—126). Frumoasa extindere patetică a impresiei: „universul devenea mai bogat cu o minune", face parte din seria unor mijloace întrebuinţate de mai multe ori de Goga. Cînd, în *Drumul unui cuceritor,* portretistul şi politicul reflectează la atîtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpînirea maghiară le oprea să iasă la lumina, opresorii vinovaţi devin „tîlhari ai evoluţiei universale". Cînd vestea morţii lui Caragiale îl ajunge, autorului i se pare ca „s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbaţie cosmică*. în discursurile politice ale lui Goga, nestrînse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sînt portretele lui I. Petrovici. în *Amintiri universitare,* 1920, figurile profesorilor care au format generaţia sa sînt prinse în trasaturi expresive, pe care Ie susţine căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind' şi sugerând acea impresie muzicală pe care nici unul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine : „N-aveaî înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea, idei, era tot sufletul care, prins în mrejele nevăzute, se simţea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie uşoară spre ţinuturi transcendente, în scăpărări de facle şi cîntece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecţiunii glasul magistrului devenise atîta de muzical, încît parcă îţi venea să-ţi clatinl capul ca în tactul unei melodii..." (p. 11). Rectificînd opinia curentă, gîndirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoţia metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonorităţile lumii: „Urechea lui fină desluşea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută". Alt tip de oratorie aducea în aceeaşi vreme tînărul profesor N. lorga, odată cu obligaţia in care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinţei solemne şi oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil: „... totul era îmbrăcat într-un vestmînt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neaşteptate, biciuiri usturătoare. Şi de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară» o senzaţie de proaspăt, un cîntec de viaţă intensă. Simţeam totodată ceva care deranjează domnia maîoresciana, ca acea lumina a zorilor de ziuă care turbură,? în saloane, candelabrul cel mai strălucitor* (p. 27). Cît despre amabilul sceptic şi filozof materialist C. Dumitrescu-Iaşi, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde fineţea şi mobilitatea Iui îţi sugera neapărat sentimentul limitelor proprii: „Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretenţios de care uzează alţii, incomodîndu-te şi răpindu-ţi orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele : o vioiciune, o viteză de a-ţi prinde gîndul, care făcea de prisos să mai continui fraza pînă la capăt, o vervă plină de scânteiere şi de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii şi lucrurile cu absolută lipsă de pedantism şi de pornire, în sfîrşit o aşa de copioasă povestire, încît nu-ţi rămînea în faţa ei decît să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale"... (p. 35).[1] Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenţei vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mal cu seamă prin sentimentele şi reflecţiile pe care aceşti oameni Ie trezeau în el, dar şi prin comparaţia sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul şi eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga şi de Petrovici, dar reprezentînd o altă atitudine şi alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral; dîndu-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. în cele trei volume ale *Memoriilor,* după ce fusese practicată de atîtea ori îh lunga serie a volumelor *Critice,* portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca

[1] **Pentru caracterizarea oratorilor generaţiei trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, A1. Marghiloman, V. Bogrea, cu observaţii incisive, vd. şi celalalt volum de portrete al lui I. Petrovid, *Fi&trr dispărute,* 1937.**

un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producţii este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însuşire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viaţa modelelor, povestite cu verva anecdotică şi menite să confirme intuiţia centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a luî Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mişcate de un singur resort, fără trăsături între-gitoare} în dependenţa. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sînt gata din prim*! moment, nu evoluează sub ochii noştri, încît împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendinţa şi, aş putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critica a lui Taine. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi ceva deopotrivă, cu ***Jet** \acul **te maîtresse**** a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii,* II, p. 21) se poate face, desigur, deşi la scriitorul român, portretul primeşte adeseori retuşele ironiei sale şi nu o data trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturala. Ceea ce deosebeşte portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcţiei sale. Oamenii sînt, în adevăr, văzuţi, înregistraţi în caracterul aparte al aparenţei lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, aşa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em, Gîrieanu, „fostul ofiţer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroşi de odaliscă, cu faţa smolită, cu musteţîle răsucite, subţiate, înfăşurat într-o nelipsită şi largă vestă de flanelă" *(Memorii,* I, 1930, p. 189). Intuiţia generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplica trăsăturile, ci le reia, le variază uşor, adîncindu-le în planul psihologic. Aparenţa moale a orientalului, cu „ochii galeşi de vădana obosită", este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veşnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoriceşti, „Gîrieanu se arăta neîntrecut făcmd **şr** desfăcînd reviste, organîzînd şezători **şî** societăţi, scoţînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald şi molatec, lipsit de convingere, sub protecţia unei priviri visătoare şi obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim»" *(op, cit.,* p. 190). Cînd nereuşita, la împlinirea scadenţelor, îi era amintită, „entuziasmul pornea oe la început, spumos şi inoperant". Generalizarea criticului completează, în fine, pe a portretistului : „talentul **luî** era real, dar feminin şi minor". Aceeaşi metodă este aplicată şî în portretul celorlalţi scriitori prezentaţi în *Memorii.* Iată pe D. Anghel: „mic, cu extremităţile fine, denotînd o altă rasă şi, în orice caz, un alt punct de origine decît cel obişnuit al scriitorului român, rural prin definiţie, cu un cap piriform terminat printr-o bărbiţă, cu obrazul prematur brăzdat de cute adinei, cu chelie aproape totală, cu o voce guturală şi răguşită, spontan şi impulsiv, Anghel aducea cu dînsul o notă de distincţie, de rafinament, de cavalerism, dealtfel repede deviat în violenţă şi agresivitate ; avea «un punct de onoare», pe care ţinea sa şi-1 apere prin redacţii, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă" *(op. cit.,* p. 198). După viziunea fizică a omului, axa unică a structurei lui morale este găsită: „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură şi o aplică.' lata portretul lui Iosif : „Nimic nu poate fixa imagina de bunătate, de blîndeţe, de resemnare inspirată de acest om, dealtfel, viguros construit, cu ochi bulbucaţi, dar adormiţi sub pleoape roşii, cu păr negru ca pana corbului, căzînd în jos, precum cădea întreaga lui fiinţă de salcie **Dlîngătoare...** Iosif era însăşi expresia vieţii vegetative, lipsita de reacţiune în faţa oricărei nedreptăţi şi a oricărei situaţii, părînd că nu trăieşte, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcţia poetica învinsese în el vigoarea rasei..." *(op. cit.,* p. 204). Pe viziunea centrala a poetului ca o salcie plîngătoare, în care darul poetic dobîndise preponderenţa asupra celorlalte funcţiuni ale vieţii, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepţii, pînă la derivarea atît de neaşteptată într-un cîntec războinic şi pînă la moartea pe care şî-a dat-o singur. Tot astfel, în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu, cu imaginea lui de „candoare speriată", ni se înfăţişează „distratul", în Cincînat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă şi spirituală", este văzută natura lui trubadurească şi imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echi-

librate, într-un stil care nu economiseşte neologismul, cu o vădita tendinţă spre conciziune după cum o dovedesc multele construcţii debutând cu propoziţia secundară : „Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar îşi găseşte o limitare în însăşi limitarea personalităţii sociale a scriitorului". Sau : „Scoasa dintr-o experienţă strictă, 'ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaştere sau de raporturi...* Sau : „Suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, aşadar, pe fapte şi experienţe fatal* reduse..." Sau: „Practicată în mărăcinişurile spinoase -şi focurile încrucişate ale unor emotivităţi cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înţeles că memorialistica" etc. Sau: „Reale şi fără putinţă de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît a recunoaşte primejdiile ca inevitabile" etc. *(Memorii,* I, p. 7—9). Graţie acestui procedeu, legăturile cu funcţiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sînt eliminate şi întregul ciştigă în concentrare. în total un stîl scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter, alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hîrtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi,[1]

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut,- al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există şi speţa portretului moral generalizator, aşa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La BruVere în timpul clasicismul francez. în acest din urmă înţeles, într-o revista a portretisticei mo'rale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager şi subtil, care zugrăvind „tipul politic", „senţrmentalii", „clasicii", „mtelectualur, „geniul organizator", „geniile agitate" etc, aduce o contribuţie de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generaţia sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicţiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moşteneşte fără control de la trecut, sînt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl

[1] Vd. şi **propriile** caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii,* **I, p. 158, urm.,** în **care se remarca .evitarea pulsaţiei vieţii*, ca o** nota a **unei trepte mai noi** în **evoluţia sa; apoi, cu aplicaţie Ia metoda** şi sulul critic, ramase **în** afară de cercetarea de **faţă,** *Memorii,* **II,** p. **12** urm.

despică, îl urmăreşte în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul său. Zarifopol este un om de formulă burgheză şî liberală, un intelectual care doreşte între oameni raporturi bazate pe sinceritate şi luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creaţia socială, prin urmare şi al artistului şi al cercetătorului ştiinţific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte şi pasiuni obscure. în materie literară, nu se sfieşte să preconizeze o literatură „distractiva", împotriva tuturor convenţîunilor gustului şi în speciali al convenţiei clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi şi moderne, Zarifopol ya denunţa ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit şi, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertăţile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini ^ trebuiesc înţelese toate particularităţile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al Iui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat şi cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le dispreţuieşte, în seria eseurilor şi portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivităţi ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, cînd indignarea sa nu se stăpâneşte, sau pe acela familiar şi insinuant, atunci cînd se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga „năzbâtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice" *(Din registrul ideilor gingaşe,* 1926, p. 26) sau „voluptatea, arogantă şi leneşă, de a porunci" (p. 69). Altă data el va remarca, cu aceeaşi folosinţă a termenului taxe şi a asociaţiei neaşteptate, într-o anumită literatura a timpului, „stupidităţi sentimentale şi mofturi patetice" (p. 45). îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta face parte din „repertoriul bleg al substantivelor patetice", adăugind că înclinarea de a descoperi virtuţi poate să nu fie decît o „pioasă nerozie" sau o „grosolană strâmbătură". Dar se va pronunţa cu familiaritate admirativă despre invenţiile tehnicii, pe care Ie va numi „drăcii profunde şi curioase" (p. 26) sau cu ironie gravă despre „ciudata ruină", care ar fi vechea iubire ro-

[1] Cp. şi *Pentru arta literara,* 1934.

mămică a trubadurilor, cînd nu va vorbi despre „lirismele venerice şi obstetrice" ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuinţeze aceeaşi manieră si în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprinzând respectul sau indiferenţa cu care sînt privite de obicei. Renumiţi făuritori ai clasicismului francez, Malherbe, Vaugelas şi Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, „oameni serioşi, cuminţi şi cumsecade", dar mai apoi „vrednici jandarmi literari" (p. 93). Despre preocuparea luiKalEt de a distinge între postulatele raţiunii teoretice şi practice ni se spune că este „o grije care cam bate la ochi", o „naivitate şireată" (p. 136). Voltaire devine „patriarhul iritabil şi satiric" (p. 219). Goethe însuşi ne este înfăţişat ca un „impecabil poseur", ca „un prelat optimist panteist, pus sa blagoslovească regulat universul" (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obţinînd pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociaţiilor prestabilite ale limbii, încercînd să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situaţiile, prin transpunerea Ier într-o expresie, în care libertăţile neîngrădite ale spiritului asociază noţiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromiţătoare sau cel puţin micşoratoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinităţi în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală şi în literatura de idei.

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atîtea progrese, încît ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în^ lucrarea de faţă ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcţiune a povestirii, analizei şi evocării, este firesc să nu reţinem din scrisul gânditorilor decît acele laturi^ care prezintă o legătură mai strinsă cu literatura frumoasă. în acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuţie, din care vom desprinde mai întîi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mînă decît pentru a impune un punct

de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică şi cu toate că, prin atitudini, el aminteşte uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzeşte de alte principii. Nimic din debitul învălmăşit al Iui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omeneşti scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificaţii. Nici densitatea de impresii, nici veşnica digresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundenţa naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea şi ordinea ideilor, grupate în succesiunea strînsă a argumentării, în luminoase şi temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăieşte, la sfîrşitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spaţiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clinteşti vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile jale particulare sînt mai puţin vii, fantezia sa ne provoacă mai puţine uimiri, dar simţul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare şi constructivă este incontestabil superioară.

în latura evocativă, Crainic foloseşte marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toata solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgînism şi creştinism, pe care gînditorul şi militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pînze de compoziţie *Isus în Olimp* : „Pe muntele pe care l-a cîntat Omer şi I-a adorat poporul grec, ^zeii sînt adunaţi în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată cînd se mai văd între ei. Sînt zei, sînţ zeiţe şi e Jupiter^ tonans care încă mai şade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zîmbesc, senine şi armonioase, de tinereţe şi de frumuseţe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sînt parcă fantomele celor care au fost. Zeus însuşi, cel cu fruntea maestoasa din care ţîşnise Minerva, înţelepciunea lumii, arată înibătrînit, gîrbov şi slăbănog, tremurînd din încheieturi si abia ţinîndu-se în jilţ. Mîna care strînsese cîndva fulgerul cade goală şi uscăţivă pe genunchi; în cealaltă mînă, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputinţa bătrîneţii. Chiar jilţul, de aur, marmură şi ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii şi parcă, dacă l-ai atinge, ar scîrţîi şi s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrînit pe zei, a desfigurat pe zeiţe.

în ochii fericiților, cari și-au hohotit rîsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristețea paraginii **și** a morții. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înțeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfîrșitului. Ananghia e stăpîna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Și ochii tuturor, triști de moarte, țintesc o apariție străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc fi care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creștetul Olimpului : Isus înaintează, **și** din făgjura Iui se desface o putere care vestejește întreaga frumusețe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totodată viața nouă a omenirii. Nedumeriți se uita zeii și într-o clipa se simt schilozi și muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale și slușite de urîțenia sfîrșitului, o femeie se desprinde, una singura şî iluminată la față. Ea cade **în** adorare la picioarele Iui Isus. E Psyhe, zeița sufletului, sufletul însuși al omenirii. Viața, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se retrage din ele, se concentrează toată în Psyhe, iar Psyhe o azvîrle, convertită la picioarele Mântuitorului lumii. **în** clipa aceea, zeii Olimpului asfințesc, goi de sens — ca pieile de care se despoaie șarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creștinism, sensul ultim al artei grecești" (în *Gîndirea).* Sublimitatea viziunii găsește expresii puternice, cutremurătoare prin înălțimea semnificației morale. Patosul este extras din idee, și cititorul este cucerit, nu prin ochi **și** prin nervi, ci prin conștiința lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altă data, este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergența de energii care se găsesc de fapt și trebuie să rămînă la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile și nesfîrșitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gîndirea* ni-l aduc în fața : „Pe dealurile ondulate ale lașului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roșcovan **și** rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte şî vorbăreț ca un copil, iar vorba lui plină de **Drăcovenii** pipărate și de înțelepciuni glumețe; celălalt — obraz palid, frunte boltită, ce lumina ca un crîmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, asculta pe flecar și, ascultîndu-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, cînd deschidea el gura, vorbărețul se oprea. Și-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină : cît roata zărilor, cît roata Daciei, cît roata pământului, cît roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăți, pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adînc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite și rotunde ca pîinile dospite... Cîteodată se opreau Ia vreo circiuma de margine, ascultau lăutari bătrâni, beau vin și se ospătau cu pui fripți și mămăligă calda. Roșcovanul, înflorit de mulțumirea vieții, scotea apoi o poveste, nou meșteșugită, și i-o cetea «lui Mihai». Iar Minai îi spunea în urma, tărăgănat, *Doina :* «Tot românul plînsu-mi-s-a...» Ion Creanga cel năzdrăvan plîngea ca un copil. Tot așa precum rîdea. Eminescu își regăsea în **ele** pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasa poezie românească : *Luceafărul.* Prietenia lor e prietenia literaturilor românești cu poporul românesc." Creangă ascultînd pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din Izvor*, folclorul, inspirația poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sînt numai cîteva amănunte în aceste pagini, în care. alături de imaginea patetica și de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu,* prezența lui Creangă provoacă imaginea realistă și tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular» invocat de teoreticianul tradiționalist, ca o necesitate permanenta a literaturii noastre : „în munții de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat — burgul Graaliilui — unde se petrece uriașa drama liturgică a îuî Wagner", începe Crainic în stil de povestire, pînă cînd apariția lui Parsifal, pornit să salveze sfântul Potir, actualizează povestirea și-i dă caracterul unei scene dramatice. „Parsifal, **der reine Tor»* — *(sancta simplicitas,* iar corespunde, ca sens) — e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conștiința binelui și răului, informă, neconturată încă de cunoașterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii, jucîndu-se, adică săgetând o lebădă sacră.

— Cum ai putut să faci păcatul acesta ?
— N-am ştiut.
— Unde eşti tu, aici ?
— Nu ştiu.
— Cine te-a trimis pe drumul acesta ?
— Nu ştiu.
— Cum te cheamă ?
— Multe nume am avut, dar nu mai ştiu nici unul.

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democraţia îl ridică din adîncuri. în faţa Iui stă : deopart»-cetatea sfîntului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor — civilizaţia occidentală. Mulţi cavaleri am pierdut, mistuiţi de patima strălucitoarelor grădini.

Va şti el să biruie, să mîntuie, să creeze ?

Răspunsul mocneşte în vitalitatea lui.

Şi-n taina sorţii."

Sugestiva scenă se încheie, astfel, cu notaţia eliptică a autorului care simbolizează, la rîndu-i, gîndirea închizîndu-se în cercul tainic al marilor aşteptări. Mijloacele lui Crainic sînt însă mai variate. Cînd nu este simbolul sublim, avem disertaţia de idei, în care precizările gîndirii sînt duse de valul unei comunicativităţi calde. în importanta mişcare a eseului contemporan, Nichifor Crainic aduce simţul construcţiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

împreuna cu numele lui Nichifor Crainic se pronunţă acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atît de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic şi Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obşteşti, tradiţia, etnosul, biserica, celălalt — un cugetător fără ascuţiş practic, ţinînd să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de ştiinţă, preocupat sa distingă, să clasifice, sa ordoneze o materie intelectuală, de care se apropie cu minuţiile unui analist. De aci mulţimea schemelor, a tabelelor sinoptice şi clasificatorii care interceptează expunerea lui. De aci mulţimea termenilor tehnici creaţi pentru nevoile demonstraţiei şi acele articulaţii didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită „ordine de idei", într-o „primă aproximaţie", după care îşi propune să facă „un pas înainte" sau să adîncească „problema şi perspectivele potrivit teoriei" sale etc. Blaga este însă un om de ştiinţă romantică şi, pentru a4 înţelege în particularităţile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici, un Scheliing şi discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii şi ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adinei, din ceea ce el numeşte, cu o expresie atît de caracteristică pentru sine, „chiromanţia ascunselor fundaluri" *(Spaţiul mioritic,* 1936, p. 12). „Ştiinţa romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică", scria Blaga altă dată *(Feţele unui veac,* 1925, p. 24), şi această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conştiinţa omului poate intui realităţile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind poziţiile Iui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se trxnspune simpatetic în interiorul lor si de a găsi analogiile grăitoare. Pînă a ajunge, astfel, să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spaţiul mioritic,* pe acel al cîntecelor intonate de locuitorii germani ai munţilor Alpi: „...Să ascultam un cîntec alpin, cu acele gîlgîituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigăte ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos, şi înalt, şi teluric, zgrunţuros ca stînca şi pur ca gheţarii. Presimţim şi în dosul cîntecelor alpine un orizont spaţial propriu lor şi numai lor : spaţiul înalt şi abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte." După cîntecul alpin, iată pe cel argentinian : „S-a întrupat, în ritm şi-n învaluieli de sunet, şi în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce aşteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind aşa de mare ca nimic n-o poate rezolva". Şi, după aceste relaţii stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată şi doina românească, în care scriitorul aude „ploile pînzişe şi singurătatea stelara a plaiului" (p. 23), „ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt* (p. 28). După analiza simpatetică a cîntului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde, în contrast cu „frontul înlănţuit, dîrz şi compact* al puternicei organizări colective a satului săsesc, seînteiază albele case româneşti, despărţite prin

„intervalul verde al ogrăzilor şi grădinilor**, puse „ca nişte silabe neaccentuate între case" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei „lumina neterestră... invadînd de sus în jos lăcaşul... în fîşii de lumină pe care le poți tăia cu spada" şi care sînt „ca nişte drepte cascade" (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locaşuri de rugăciune se lămureşte mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic: „Omul gotic spiritualizîndu-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă ; omul bizantin, aşteptînd în bisericile sale revelația **de** sus în jos, se pierde *în* viziunea unei lumini întețite" (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoriceşti a lui Blaga cred ca trebuie căutata în expresia acestor analogii şi tîlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea Iui Blaga decît acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găseşte un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci, pe cînd arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii şi afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisajul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care şi-a plimbat vioaia lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii şi ale culturii, numeroase peisaje şi opere ale literaturii şi artei, intuieşte în toate socialul şi psihologicul, cu un fin simț al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe cînd, la Blaga, natura, cultura şî semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una Ia alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sînt Ia Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Cînd în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl opreşte deodată asemănarea cu unele aspecte româneşti, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toata claritatea : „Peisagiu misterios şi feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Stambulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de semintii şi neamuri, şi înțeleg concret şi direct atîtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atîtea obiceiuri şi oameni de aici întrezăresc cîte ceva românesc" (p. 31—32). Cînd poposeşte la Barcelona, este drept că marea catedrală a oraşului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar, în cele din urmă, prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aici nu este un metafizician, în căutarea^ tîlcurilor transcendente, ci un psiholog şi un amator de stări de suflet : „Biserica de aici se întinde, se împrăştie în suprafață, nu se avintă cătră cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conştiință de piedica şi de materie. Dar interiorul, cu acel nedesluşit haos de sumbru care are în el, în acelaşi timp, umbră şi mister de pădure, rezonanță în vid de grotă şi umezeală de fîntînă, caracteristic catedralelor gotice, te înfăşură, te spiritualizează şi te nimiceşte, fărămițîndu-te, presarîndu-te pretutindeni şi nicăieri" (p. 80). Alteori, sub înfățişările artei, sînt intuite stările psihologice şi sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție **i**,în acelaşi timp o cazarmă şi o mănăstire", expresie a ascezei castilane, dar şi a reprezentantului ei, Filip al H-lea, suflet „întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid şi fanatic", care, în casa menită să-1 adăpostească, „şi-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliştilor, ascetismul este cîteodată „o formă a ambiției şi a orgoliului nemăsurat". Escorialul este apoi monumentul indigenței: „El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatra. Căci săracul, cînd gîndeşte bogăția, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stîncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nici o ornamentație, pare un peisagiu lunar" (p. 107). Călătorind sau chind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoaşterea oamenilor şi a stărilor, şi cititorul care îl urmăreşte se duce deodată cu gîndul la scriitorul care, cu o sută de ani mai înainte, o ferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni şi locuri Ion Codru-Drăguşanu.

în cronicile fanteziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaş şi Mateiu Câragiale. Scrisul clasicizant poposeşte, odată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogăţit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învăţat şi urban şi a unei inimi pline de toleranţă şi tandreţe, cultivînd melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfîrşite, în umbra bibliotecilor, pe care el le cîntă cu delicateţea unui poet idilic. Cînd frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange, SagHo şi Daremberg, Nisard, Nyrop*^i Meyer-Lubke, dispare deodată, el i se adresează cu această invocaţie, subliniată de umor : „De ce întîrzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă ? Cu ce inadvertenţă te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ţi-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Cîmpina ? Cerneala şi-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gînditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant si străină visează fereastra. Cum se înfiora plopul cînd îţi odihneai privirea obosită pe creştetu-i şi ce smerita se ruga crucea din vîrful clopotniţei, cînd o surprindeai în răgazul dintre două lecturi! O, zilele de la Aranjuez !" Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940), unde, cu tot resortul împrejurărilor **externe** sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mişcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atît scriitorul vorbeşte, de fapt, totdeauna despre sine însuşi, despre reacţiile sensibilităţii sale discret dezamăgite şi caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius **este** digresiunea savantă şi retrospectivă ; **pentru** fiecare **însemnaTe** a gîndlrii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi şî dintr-o existenţă căreia i-a plăcut să se oprească lfngă eroii suferinţelor umile şi a elanurilor săgetate. în **seria** eseiştilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente şi atitudini a omului de carte, interiorizat şi sensibil, a învăţatului delicat şi pur, în care lumea intelectuală îşi regăseşte conştiinţa ei.

X DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1 LIVIU REBREANU

Apariţia lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu lin moment de răspîntie. Cînd, îii 1912, apare la Orăştie volumul intitulat *Frămîntări,* realismul artistic şi liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu şi Brătescu-Voineşti îşi dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriştilor era încheiat. Din schiţele şi nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare noua. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele aşezate mai dinainte. Grupul esteţilor şi intelectualiştilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepţia lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acţiunii lor naraţiunea prin evocare. Observaţia realităţii este înlocuită prin imaginile fanteziei, icoana lumii se artificializează şi stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sînt încredinţate acum povestitorilor comici care, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contemporane şi, mai ales atunci cînd se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunţă formulele triumfătoare în curînd. Atunci apare Rebreanu.

în volumul de la Orăştie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii semănătoriste. Omul elementar, ţăranul, dublat în chip destul de neaşteptat de omul elementar al mediului urban, fiinţa instinctivă a periferiilor şi închisorilor, pe care le descrie în schiţe ca *Golanii, Culcuşul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică

însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic şi eroic, aşa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gîrleanu, Sadoveanu, ci în umila şi precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec şi poezie al naturii, dar cu o putere de observaţie incisivă, care anunţa un maestru. Cînd, în schiţa *Proştii,* ţăranii vin la gara, eî orbecăiesc prin întuneric, „căutînd vreun locşor unde să se adăpostească pînă va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneţ, *se apropie de uşa sălii de aşteptare şi puse încetinel mina pe clanţa. Era încuiată. Zări în stînga uşii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gîndit să se aşeze sau nu, stătu o clipă la îndoială şi, în sfîrşit, se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrînul îşi lăsă sarcina pe bancă şi se cocoloşi şi el lîngă fecior* *(Frământări,* p. *191).* Aşezarea ţăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilinţa lor o considera rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvenţă, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul soseşte, în sfîrşit, în gara dezmorţită şi luminată pentru o clipă, dar „proştii", bruscaţi *şî* loviţi, nu izbutesc să pătrundă în el. Luînd poverile lor în spinare, ei pornesc „încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri, însă, soarele scăldat în sînge îşi înălţa biruitor capul şi împroşca în feţele drumeţilor o beteală de raze purpurii-." Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei; nici analize mai amănunţite. Sobrietatea notaţiei este în toată bucata remarcabilă. în timp ce semănătoriştii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia cîteva indicaţii. în locul cuvintelor „frumoase", „poetice", aci şi în celelalte schiţe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu Un oarecare răsu**i** net onomatopeic şi cu vagi senzaţii repulsive în timbrul lor psihic : „a crîmpoţi", „a molfăi", „a cîrcăli", „a mocoşi*, „a hăi", „a lihăi", „a rfgîi", „a se zborşi", etc, etc. în locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea imai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparaţia, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urîţenie, ridicol sau tristeţe : geamurile unei locuinţe sînt comparate cu „nişte lespezi muruite cu leşie" *(Frămîntări,* p. 5). Cuptorul pare „culcat în colţ ca un bivol" (p. 6). Biserica cu turnul ei era „ca un om mic la cap şi gros Ia trup" (p. 15). Preoteasa „era o femeie mică şi grasă ca un butoi de bere" (p. 26). Trei dinţi răsăreau „din gingii lucii, ca nişte pociumbi pe o cărare cleioasă" *(p.* 28). Un personaj îşi freacă ochii „pînă ce se roşiră ca doua sfecle fierte" (p. 57). Altuia îi ies din orbite „ca două cepe mari roşii" (p. 73). Altuia „v'nele de pe tîmplă i se îngroşară ca nişte lipitori hrănite de sînge" (p.^ 71). întinzîndu-se să doarmă, golanii „stăteau privind gînditori la cerul împestriţat cu stele ca nişte bolnavi cuprinşi de dureri" (p. *79).* Unuia din ei „toata mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pîrîiaş nămolos" (p. 103). Carnea unei femei „tremura ca o grămada de piftie" (p. 80). Era o vreme ploioasă : „Cernea o ploaie măruntă şi groasă ca untura topita" (p. 145). O femeie avea „două picioare late cu pulpele groase dt cofele" (p. 146). După ce golanii vorbiră cîtva timp, „arnîndoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată" (p. 165) etc. Niciodată tealismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieţii mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul şi dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez şi rus, dintr-o epocă încheiata în acest moment. Motive şî vocabular, atitudini şi mijloace stilistice arătau ca realismul românesc intrase într-o noua fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruieşte literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcţii epice. Realismul artistic şi liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei şi schiţei. „Preferinţa aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forţelor creatoare, nedescătuşate în întregime, aplicindu-se pe teren mărginit, ajungînd repede la capătul sforţării lor. Este o cauză organică şi oarecum istorică ; exerciţiul de degetaţie, preludarea înaintea[1] marilor concerte. Nuvela şi, mai cu seamă, schiţa, ca forma caracteristică a producţiei literare în epoca dintre 1900 şi 1916, răspund şi unei motivaţii de caracter estetic Era un postulat al poeticii naturaliste credinţa că adevărul sufletelor şi al moravurilor poate fi surprins mai bine în schiţa instantanee, în secţiunea de viaţă, redată prin reducerea la minimum a forţelor organiza-

[1] In original: „înaintarea" *(a.* G. Ş.).

toare ale artei. O revista cum a fost *Viața romanească,* stînd, prin conducerea gustului literar, sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate : „documentele omeneşti", în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu şi Jean Bart, Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranşelor" de viața, există însă forma lui fluvială, procedînd nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, pînă la extinderea cea mai departe împinsă şi chiar pînă la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă : Balzac şi Maupassant, Tolstoi şi Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație şi riguroasa conturare a unei tragedii clasice. în aceeaşi regiune de mijloc stă şi nuvela întinsa, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

în momentul în care realismul artistic şi liric crease forma nuvelei şi istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerînd romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viața, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sînul marilor culturi. încercarea atît de merituoasa 'a lui Duiliu Zamfirescu nu reuşise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aştepta. înlănțuirea ciclica a romanelor nu era apoi justificata de acel caracter neistovit al viziunii, care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud : vechii proprietari de pamînt şi țărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi, arendaşul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental, care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni şi răi, simpatici şi antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de părțialitațile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față şi care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrîngatoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima

mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii,* romanul lui I. Agîrbiceanu. Prin lărgimea cîmpului de observație socială, şi prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufleteşti **a** lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia* Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată **a** unei perechi de tineri, alcătuieşte o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic şi realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tînărul cleric Vasile Murăşanu, autorul exclamă: „O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei maî prețioase **a** sufletului omenesc, pentru formarea şi întărirea acelei conştiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru cîştigarea acelui razim moral, care nu prea obişnuieşte să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atîtea simțeminte!" *(Arhanghelii,* ed. a Il-a, voi. I, p. 17). Aceste simțeminte erau, în ce-l priveşte pe Vasile Murăşanu, iubirea nascîndă pentru domnişoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murăşanu ştie să împace ispitele noi cu comandamentele conştiinței, căci „el era dintre clericii cari reuşeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări" *(ibid.,* p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că „rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțeşte fatal pe toți oamenii cari ş-au întrerupt educația, dacă aceştia nu-s nişte inteligențe deosebite" *(ibid.,* p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorise pentru ea. „E adevărat, ne asigură autorul, ca cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăşi e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricît ar umbla cineva prin şcoli, rămîne cu un cerc de vedere foarte strimt" *(ibid.,* p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricît, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adinei în clocotul pasiunilor omeneşti. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agîrbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Cînd în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două

volume *Ion,* cititorii şi critica au subliniat deopotrivă evenimentul, înmuguririle atît de interesante din *Frămîntări* fuseseră uitate, încît noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii şi fără prejudecăți, în jocul motivelor sufleteşti, îndatorate în atîtea privințe viziunii ştiințifice a vieții, realismul şi naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea" se constituie din datele „naturii", că tot ce sînte» obişnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții româneşti în Ardealul revenit, eposul permanenții elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pămînt şi senzualitatea robusta, afirmate prin şiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sînt în *Ion* şi câteva momente de potențare simbolică, în care personajul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conştiința omului, pentru a fi aşezată pe instinctele lui, viguroase şi nezdruncinate. Cînd, după o noapte în care planurile de însuşire a pămînturilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion porneşte să muncească în vecinătatea moşiilor râvnite, „flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cîntarindu-1. Simțea o plăcere atît de mare văzîndu-şi pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi şi să-1 îmbrățişeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărata cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpîni. Rupse un smoc de fire şi le mototoli pătimaş în palme..." *(Ion,* I, p. 56). Glasul Iui scapă un cuvînt de înduioşare : „Locul nostru, săracul !..." Iar cînd privirile îi alunecă mai departe şi urechea culege murmurul porumbiştilor, al holdelor jde grîu şi de ovăz, al cînepiştilor, al grădinilor, caselor şi pădurilor, zumzetul, şuşotul, fâsâitul lor, glasul puternic al pămîntului, flăcăul „se simți mic şi slab cît un vierme pe care-1 calci în picioare sau ca o frunză pe care vîntul o vîltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în fața uriaşului : «Cît pămînt, Doamne !...»"

(p. 59). Moşia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită şi bătrînul înțelege că moşia pe care el o apără, cu îndîrjirea cu care celălalt o râvneşte, îi scapă acum din mîini: „Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coşul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. într-o clipă mintea i se lumină iar şi în -gîndurile lui răsări Ion al Glanetaşului, cu o înfățişare disprețuitoare şi triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriaşă, vinovată, urîtă, ațîțătoare, în care ruşinea se lăfăia sfidătoare şi trufaşa..." {p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul gravidității, viziunea pântecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgâlțîie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor; reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le doreşte puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „îi bătea coastele ca un ciocan înfierbântat" (I, p. 33). Cînd Vasile Baciu primeşte ştirea ruşinii abătute asupra fetei lui, „simți ca şi cînd l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creştetul capului" (I, p. 222). în *Pădurea spînzuraților* (1922), cînd Bologa zăreşte spînzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte ca „gâtul îi era uscat şi amar, iar inima i se frământa într-o emoție aproape dureroasă" (p. 21). Iar cînd află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbuşindu-i glasul" fp. 74). Căutând locul de trecere către liniile duşmane, rătăcind prin noapte, Bologa „se opri să se odihnească un minut şî să-şi mai şteargă năduşeala pe gît şi pe față" (p. 268). Iar cînd este în cele din urmă prins, „se simți deodată atît de ostenit, că gîndurile toate î se ostoiră într-o nesfîrşit de chinuitoare dorință de odihnă. îi ardea cerul gurii de sete şi iar asuda cumplit" {p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor

român care întrebuinţează notaţia organică cu scopul de a da o viaţă intensă descrierilor sale. Rebreanu regăseşte procedeul şi-i dă o întrebuinţare cu mult mai întinsă. Realismul, este pentru el formula literaturii „tari", răscolitoare.

în aplicarea aceleiaşi tendinţe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconştienţă, al învălmăşelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea sptnzuraţilor* este construită fn întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconştientului. Cînd tînărul locotenent ardelean Bologa asistă la scena spînzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuşi parte, „el se făcu roşu de luare-aminte şi privirea i se lipise pe faţa condamnatului". Urmează obişnuita notaţie organică : „îşi auzea bătăile inimii, ca nişte **Ciocane,** şi casca îi strîngea ţeasta ca şi cînd i-ar fi fost mult prea strimtă şi îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de**-acî** înainte îi va determina s6arta : „O mirare neînţeleasă îi clocotea în creieri, căci, în vreme ce preotul înşira crimele **şi** hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ştreang se umplură de viaţă, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parca pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoşa şi îl întărită. Mai pe urma însă simţi limpede **că** flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasa..." (p. 22—23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva laşei acceptări a unui destin care, punîndu-1 în rîndul duşmanilor neamului sau, îl făcuse acum şi călăul celor de-o seamă cu dînsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată : „în ochi, lucirea stranie, arzătoare, pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din **ce** în ce mai albă..." Amintirea lui Svoboda va **deveni** de**-aci înainte forţa** călăuzitoare a **propriei** vieţi, pînă **în** clipa deznodămîntului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inima imputarea dureroasă a privirilor stranii. Cînd, mai tîrziu, tînărul ofiţer săvîrşeşte o ispravă militară **de** laudă, distru**gerea** unui reflector, în lumina pe **care** o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi **dădea** dreptul sa ceară îndrumarea lui către un alt front decît **acela** pe **care urma** să lupte îm**potriva** românilor: „Atunci **de** ce nu se bucură cum s-a

bucurat cînd i-a venit ideea să zdrobească reflectorul ?... în loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gîtuise adineauri, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Şi strălucirea i se părea cînd ca privirea lui Svoboda sub ştreang, cînd ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, *in* faţa altarului, sfîrşind rugăciunea către Dumnezeu..." (p. 88). Cînd trece o dată prin crîngul în care atîrnau cei şapte spînzuraţi ai stapînirii maghiare, prefigurînd sfîrsitul pe care şi-1 pregătea singur, Bologa primeşte încă o dată în cugetu-i înspaimîntat amintirea lui Svoboda şi a ochilor lui: „îndată ce rămase singur, în faţa lui Apostol începu iarăşi să răsară pădurea spînzuraţik>r... Dar acuma părea că toţi sînt la fel, şi în privirea tuturor străluceşte aceeaşi însufleţire stranie, ademenitoare ca şi focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremura. «Acelaşi om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrşită»... Şi deodată îşi zise : «E Svoboda... privirea lui»" (p. 254). Cînd, în sfîrşit, împlinirile se apropie şi Apostol Bologa, prins în momentul cînd se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoţitorului său, în zgomotul asurzitor al căruţei: „Vorbeai adineauri despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, eşti încă tînăr şi... Ştii că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marţiala... ca judecător, fireşte... Nu-i ridicol acuma ?... Am mai fost o dată în Curtea Marţială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput ?... Svoboda, ceh, spînzurat...* (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remuşcare şi proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-şi doboare victima. Subconştientul îşi terminase lucrarea lui. Nenumărate sînt analizele de stări obsesive în *Pădurea spînzuraţ'dor.* întinzîndu-se odată să doarmă, Apostol Bologa simţi cum „mii de frînturi de gînduri scinteiau în aceeaşi secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănţuiau. Şi printre ele, ca un bondar roşu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare, cînd în şoaptă şi mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfîrşească, negreşit..." (p. 152). Rebreanu întrebuinţează el însuşi termenul: „obsesie". Altă dată, după despărţirea de Ilona, neliniştea internă îi vîntură gîndurile

şi-l prigoneşte cu întrebări fără răspuns: „Gîndurile lui însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamaţia lui Pălăgieşu... dar tocmai acuma ?... Şi Uona, cum a rămas în poartă... parcă şi-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce şi-a luat rămas bun ?..." (p. *25i)*. Panicele intime, inhibiţiile gîndirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenţei, întreaga viaţă obscura a subconştientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul l i -manului *Ciuleandra,* 1927. Subconştientul, ca principiu metafizic, legînd între cele şapte vieţi ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam ţi Eva,* 1924.

' în acelaşi plan psihologic se situează notaţia corespondenţelor dintre stările sufleteşti ale personajelor şi natura care îi înconjoară, sublimindu-le anxietăţile. Cînd Apostol Bologa îşi dă pe faţă, în prezenţa generalului Karg, natura gîndurilor lui intime, în tăcerea perplexa care se stabileşte între cei doi oameni, „dsrafară se auzi limpede huruitul unei căruţe şi ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei" (p. 93). în timpul concediului, în care se desăvîrşeşte conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuşi le numeşte „stranii, nelămurite". Trezit parcă din meditaţia lui, lui Bologa „i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomeşte treptat, prefacîndu-se într-un zgomot dulce, fîşîitor ca zborul porumbieilor, dan ce în ce mai dulce, strecurîndu-i în in'mă o vrajă dureros de alinătoare" (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc : „Ploaia drămaluia mereu ţiglele cerdacului cu sunete moi, apatoase". Senzaţiile acestea întovărăşitoare, culese din armoniile naturii, nu le-au pus la contribuţie pentru întîia oară Rebreanu. Caragiale — am văzut-o — le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă şi fericită întrebuinţare.[1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puţinele schiţări în aceeaşi direcţie la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulţime şi a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 voi., 1932) este sediul

[1] **Vd. *şi* vechiul meu articol critic despre *Ion, în Viaţă romanească,* ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului,* 1926.**

acestor contribuţii. Viziunea unanimistă a ţărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Cînd prefectul Boerescu Ie vorbeşte : „Ţăranii ascultau şi-l priveau nemişcaţi, cu ochi ca de sticlă. Sutele de feţe cu aceeaşi expresie păreau a fi ale aceluiaşi cap, cu aceleaşi gîndurî şi simţiri, un singur şi acelaşi om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriaşe" (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, ţăranii răspund, aşa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii: „— Decît aşa trai tot mai bună o fi moartea. — Mai bine omorîţi-ne, să! scăpaţi de noi! — Ori ca mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă ! — Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce sa ne ţinem zilele !" etc. Pînă cînd teate aceste exclamări se unifica „într-un cor în mai multe voci repetînd nesfîrşit acelaşi refren : «Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!»" (p. 90—91). Ţăranii alcătuiesc un singur organism, reacţionînd sinergetic, ca un polipier gigantic : „Mulţimea de ţărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răsr colit toate durerile" (p. 96). Cînd jandarmul Boiangiu loveşte pe unul din el: „într-o clipire loviturile îl copleşiră din toate părţile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls puşca pe umăr. îşi ferea capul, lăsîndu-l pe piept şi instinctiv nu căuta decît să scape din mijlocul mulţimii. Ţăranii urlau şi loveau. «Dă bine, mă !», «Arde-l !», «Fugi *l* Fugi!»" (p. 152). Numeroase sînt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmeriţa însăşi este înfăţişată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variaţii individuale, mişcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune ca, dacă în *Pădurea spînturaţilor* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoaşterea stărilor de subconştienţă, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulţimilor omeneşti.

în ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frămîntări* sensibilizarea prin comparaţie este mai puţin întrebuinţata, deşi ea rămîne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puţinătatea şi monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenuşiu" al lui Rebreanu, menit să atragă Ieşirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-I Tudor Arghezi (în *Cugetul românesc,* 1922). Imagismul este însă

tehnica evocării, nu a povestirii şi analizei, încît tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil". Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul şi sclipirea dialogului. Printre marii noştri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci cînd pune sa vorbească pe orăşeni, notațiile lui Rebreanu sînt uneori stîngace. Ascultați, de pildă, pe boftrul bucureştean Miron Iuga, vorbind : „Isprăveşte cu clevetirile, Măriuco ! Nu e demn de văduva unui general român sa colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar eşti şi tu ca biata nevastă-mea, fie iertata, nu degeaba ați fost surori" *(Răscoala,* I, p. 254). Exprimarea : „nu e demn de văduva unui general român" etc, este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personajului. Cît despre incidența: „fie iertată" (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp., d. p., I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sînt, în proză lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orăşenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion,* unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frămîntări,* cînd povestirea ajunge să se ocupe de tînărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile şi expresiile limbajului cărturăresc şi jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că „Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor", că el „avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi", că a „înflorit o povestire senzațională" şi că pătimirea familiei Herdelea „nu era prea dezinteresata" *(Ion,* II, p. 67—68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

2 H. PAPADAT-BENGESCU

împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu[1] este, fara îndoială, scriitorul care a exercitat o înrîurire mai adîncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adîncirnea analizelor, ana caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belşug în producția ultimilor ani, încît numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase şi profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, oricît opera sa densă şi greu practicabilă, prin însăşi tensiunea intelectuala pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la orîginele lui scriitoriceşti pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualişti şi esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărît în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins Ia început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-1 sondase cu mai multă luciditate şi cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi — atît de caracteristică pentru mentalitatea feminină — cî aceea de a explora regiuni

[1] Cp. ;i sugestiile mele mai vechi în *Sburatoruî,* I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H. P.-B. este prezentata ca manifestarea unei feminități tinzînd sa-şi înalțe instinctele în sfera inteligenței. Cîteva din caracterizările capitolului de fața se regisesc în aceste vechi articole de tinerețe.

noi şi neaşteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „Studiul femeii, ni se spune, mi-a părut totdeauna mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbat faci înconjurul faptelor şi faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poţi pleca într-o aventuroasa cercetare plină de surprize" *(Ape adinei,* 1919, Ed. „Cultura naţională", 1923, p. 155—156). Desigur, darurile psihologului sînt trezite şî dezvoltate de o existenţa tipic feminină, fără multe experienţe, cufunoată în propria sa interioritate, încît scriitoarea se zugrăveşte pe sine însăşi atunci cînd atribuie unuia din personajele sale feminine cuvintele : „Nici eu nu găsesc nimic de povestit ; dar eu sînt din acele fiinţe care privesc numai cum trăiesc ceilalţi. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiţi la alţii şi n-am băgat de seamă ce mi se întîmpja mie... Am un deficit colosal de existenţă" *(op. cit.,* p. 164—165), în răgazurile contemplaţiei Intime, a încercat scriitoarea „deşteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a fiinţei interioare" (p. 175), pe care se aplica acum s-o noteze, cu „durerosul sentiment al unui destin fără fapte* (p. 205). Spicuim aceste referinţe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sînt însă tot atîtea declaraţii care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogăţit neasemănat literatura noastră de analiza. La izvoarele noii literaturi psihologice stă, astfel, contribuţia unei femei, dezvoltînd dalele proprii ale condiţiei sale, dar depăşind prin incisivitate şi robusteţe intelectuală caracterele atribuite îndeobşte literaturii femeieşti.

în *Marea, Vis de femeie,* dar mai cu seamă în *Femei între ele,* cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu : „Pădurea !... Ea ştîe cum e această mîndra, sălbatecă* îngustă şi minunată iubire. A răsărit din pămîntul gras, tragînd din el tot rîul vieţii, a fost rarişte şi a crescut încet dezmierdată de soare, şî s-a îndesit în dumbravă, şi ani făcuţi veac au împlinit codrul; ea a văzut luna răsărind şi culcîndu-se după acelaşi tufiş, a auzit în frunzarele ei aceiaşi cîntatorî, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte şi sîngele păgîn cu cel pămîntean roşeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, şi a îngrăşat cu el lutul ţării ; iar vîntul a cules de pe buze de viteji suspinul morţii... şi de atunci, foşnind prin crengi, îi spune mereu cui ştie sa asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă şi mă mustră, îl simt cu toată fiinţa mea tremurătoare şi supusă*... *(Ape adinei,* p. 104—105), Dar, alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întîlnint analiza pătrunzătoare pe linia contribuţiei proprii a scriitoarei. în bucata *Femei intre ele,* mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei staţiuni de vară istorisesc „poveştile fără fapte", ţesute din materia diafana a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinţei, ale chemării, ale îngăduinţei, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povesteşte : „Eram abia de unsprezece ani, cînd persecuţia unei perechi de ochi m-a silit să-i descopăr. Erau foarte crunţi şt ficşi şi exprimau o perseverenţă pe care poate n-am mai întîlnit-o de atunci, o violenţă rea, care-mi da un nestăpînit sentiment de frică, ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparţineau unui băiat ceva mai mare decît mine. După un timp i-am găsit statornici şî obsedanţi, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat sa aflu cine mi-e duşmanul. Mie, cea inofensivă şi blinda de atunci, amorul mi se arata ca un inamic şi în formă demonică, în principiul Iui satanic, în loc sa ia dulcile înfăţişări ale ademenitorului Cupidon. Şi dacă, parcurgînd drumul ochilor, fac o cercetare, treptat şi pînă la urmă, toţi acei cari m-au reţinut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca şi cum fragila fiinţă feminină e făcută să nască şi să crească în bărbat o otravă nemiloasa, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură" *(op. cit.,* p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecţie generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, şi din aceasta unire obţinem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în ariii din preajma războiului trecut, cînd bucăţile care compun volumul *Ape adinei* apar in revista ***Viaţa*** *românească.* El fusese întrebuinţat de scriitorii curentului intelectualist şi estet, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întîi asociaţiile rare, epitetele neaşteptate, în expresii precum : „imbecilitate curativa", „Inteligenţă estivală", „colori neu-

tre şi pacifiste", „vidul ferial", „pînze subţiri şi coraline", „răstimpuri sarbede şi consternate" etc. Tendinţa de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski şi Arghezi, apare şi aci producînd : „fundală" (ca adjectiv, în expresia „umbra fundală"), „zadarul" (derivat din adverb, în locul substantivului : „zădărnicia", în expresia „cetatea zadarului"), „monom" (ca adjectiv, în „sticla monomă", pentru „;monoclu)", apoi în opere ulterioare : „al psalmia" (în loc de „a psalmodia"), „ordonanţare" (fals întrebuinţat în loc de „ordonare", *Fecioarele despletite,* 1926, p. 10, p. 17), „maxila" (»-• loc de „maxilarul"), „sciasmaticul" (pentru un om atins.de dureri sciatice, cp. „sciasmaticul Rim", în *Fecioarele despletite,* p. 107) etc, etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundenţa adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei: „cruntă, perfidă, scîrboasă, perversă, ironica, brutală, neruşinată" *(Ape adinei,* p. 169). Alţi ochi i se arată însă „cutezători şi fugari, insinuanţi, întrebători, timizi, admiratori, linguşitori cu făgăduieli, cu rugi, aşternînd dinainte-mi — în scurte luciri — covoare ţesute cu izvoade felurite, ca nişte iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei" *(op. cit.,* p. 171). Extazul altor priviri, neruşinate, ţinea pe povestitoare „într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei ruşini imprecise, unei scîrbe violente şî unei involuntare curiozităţi" *(op. cit.,* p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci cînd „ceva imperios, rău, violent, scîrbos se pregăteşte în laboratorul josnic al fiinţei" *(op. cit.,* p. 184). Cine a mai scris aşa? Această abundenţă a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscuta. Am mai întîlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtăşeşte, dealtfel, în această primă fază a producţiei sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate*. Şi pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată şi întrebuinţarea atît de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum: „triste pergamente şi păcătoase blazoane" (ale eredităţii, *Ape adinei,* p. 227), „sipetid existenţei", apoi în *Balaurul,* 1923 ; „închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaş al răului* (P-^107) sau: „spaima ei mută şi sacră mlădia şi ea şi se tărăgăna acum la picioarele milii* (p. 113) sau: „nobilul martir, intact ca o efigie sublima a suferinţii" (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil uneşte pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiştilor. Din aceleaşi infiltraţii provin şi atîtea expresii preţioase sau pedante de care notaţiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicînd neologismul impenitent, nu sînt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elveţiană a cărei înfăţişare nimeni n-ar fi putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune) că ea nu putea sugera „imaginea precisă, din misterul care contopeşte dublul principiu universal* *(Ape adinei,* p. 152). Altă data ni se vorbeşte despre o discuţie între doamne, ca despre „convergenţa cuvintelor de femei" *(op. cit.,* p. 239). Din rîndul aceloraşi preţiozităţi face parte „fineţea portrecturală a liniamentelox" unei figuri de bărbat *(Balaurul,* p. 109) sau „macularea carminata" a unor unghii însîngerate într-o rană *(op. cit.,* p. 114) sau „lupta recentă dintre foc şi fibre" a unui muşchi fript *{Fecioarele despletite,* p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrânge numai la cîteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificaţii, încît ne fac nu numai să „vedem", dar să „simţim" şi să „înţelegem", atunci cînd nî se prezintă, de pildă, două mîini nehotărîte, „uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee şi scop, întrerupte de ademenirea cine ştie cărui vis de-o clipă" *(Ape adinei,* p. 153). în frumuseţea tomnatică a d-neî M. se remarcă cu sensibilitate „tonurile de petale stinse ale feţei" *(op. cit.,* p. 157). O meditaţie este întreruptă cu bruscheţea trezirii dintr-un vis : „Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot"[1] *(op. cit.,* p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă : „Pe terasă, unde soarele acum

[1] Din rîndul aceloraşi transpuneri de senzaţii, face parte şi notaţii subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă: **„O** lumină mare învăluia terasa şi mî-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariţie a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Şi am avui pentru întiia oară senzaţia că lumina are sunet* *(Ape adinei,* p. 24C).

era o mîngîiere fugară şi umbra îşi aşternea nuanţele eî suprapuse, tăcerea era plină de vorbe uşoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi" *(op. cit., p. 199).* Mini schiţează un surîs adresat unui gînd apropiat: „simţeai că surîsul ei poate ajunge curind, nu era un suns pentru depărtări prea mari" *(Fecioarele despletite, p. 19).* Silueta deşirată a doctorului Rim, cu braţele scheletice, veşnic ridicate în acces de revoltă „păreau a ieşi prin plafon... aşa de mult... încît Mini ar fi vrut să fie în acelaşi «imp pe trotuarul^ din faţa casei, pentru a vedea pe acoperiş acele gheare apărînd prin ţigla roşie..." *(op. cit.,* p. 32). Lenora are un gest de a-şi stringe kimonoul care pare ca vrea să-1 desfacă şi să-1 lepede ! „Nu-şi putea deloc închipui pe Lenora... altfel decît conturata plastic de un kimono indiscret, pe care strîngîndu-1 permanent în jurul corpului, părea a se dezbracă astfel la fiece minut" *(op. cit.,* p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunţia ei peltică, corecta ţinută a ei cam rigidă : „D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecât ţinuta ei prea ţeapănă şi îi da o infirmitate sim-r patica" *(op. cit.,* p. 141), Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabila nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze şi o perspectivă de înţelesuri mai adînci. Iată, de pildă, portretul feţei Mika-Le, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sînge african, fiinţă fantastă, enigmatica şi răufăcătoare, „făptură pădureaţă care diferea total de loc, lucruri şi oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vîlvoiul sălbatic şi creţ ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decît faţa mică, pală, cu trăsături şterse, o faţă care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parca, fara lustru, doi ochi ciudaţi prin fixitate şi prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau" (op. *cit,,* p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferinţa fizică succedînd delirului moral produsese nu ştiu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în faţa slăbită: „Trăsăturile feţei erau subţiate şi tenul limpede, deşi palid subt puţinul roz al pudrei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră şi se aşezaseră în cine ştie ce fiolă interna, în formă . de esenţă concentrată. Capul ei rămînea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust" *(op. cit.,*

Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă şi valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebeşti notaţiile în care precumpăneşte viziunea şi sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Şi după cum în cele mai multe din imaginile sale exista un plan al intuiţiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întîmpină din belşug, ochiul primeşte Uneori compensaţiile lui, parîndu-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar şi senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care, în loc să atragă privirile asupra persoanei înterpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-1 semnaleze : „Ce curioasa putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mişcarea de a o deştepta, cu o.prevenire, cu explicaţii multe, deoarece în loc ca la apelul meu să ma privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care o îndreptam" *(Ape adînci,* p. 218). Tot astfel înţelegem şi vedem în acelaşi timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucata cu acelaşi titlu, cînd ne este evocat cu acel „altceva care evidenţia la el din toată structura fiinţei ceea ce era mai bun. Ceva care-1 idealiza... Albeaţa ?... sau nemişcarea ?... sau faptul că funcţiunile organice, care turbură circulaţia sîngelui şi alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriaşe a inimii" *(Balaurul,* p. 110). Prezenţa ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. „Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reciilească, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stînjenită. Un respect şi o deprimare înconjurau cazul ciudat şi tragic" *(op. cit.,* p. 112). Este curios cum, cu mijloace atît de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobîndesc largi dezvoltări, încît un singur gest sau o singură reacţie sufletească este Intens urmărită, aprofundată în toate laturile eî, printr-o metodă de istovire

a amănuntului psihologic, prin bogate asociaţii în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicând senzaţia prin reflecţie, aminteşte de aproape tehnica ingenioaselor şi abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăţia lui, ne permitem să reproducem un fragment mai întins. El aparţine romanului *Fecioarele despletite* şi fixează obsesia personajului Mini, care, persecutată de im* presia de ariditate morală a interiorului familiei Rîm, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „Ac#a uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmo-* sfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconştient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simţise o nevoie permanenta să atingă lucruri netede şi reci, porţelane şi cristale. La masa o nemulţumise căldura mmcărilor şi fermentaţia lor. Nu-i fusese foame, ca şi cum se temea chiar de combustianea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să şi-i răcorească, şi mîinile, pe cît era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereţilor, ceea ce era o dovadă puternică a funcţiei tactile a vederii, «Văd !» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuieşte un simţ aparte, care îşi pierde acest înţeles de atingere. Mini azi nu vedea* ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după I nevoie, de lucruri sau oameni. în hali, |n afară de simpatia I *e.* pentru pendulă şi pian, îi plăcuse să se razime de pereţii uleiaţi şi albi. Geamurile o satisfăceau. în schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era ţesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicaţie, dar mai ales forma multiplă a fiinr ţelor şi conţinutul lor turburător, o nemulţumea. Mini trăise f acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-şi dea seama de ele decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidenta ; $ cînd, la dejun, îmbrăţişase cu două mîini avide paharul, în | care abia se turnase băutură proaspătă, şi acest gest spontan; şi neprotocolar atrăsese privirea ironica a lui Nory, care îi azvârlise din ochi un : ce faci ? Mini se întrebase : ce fac jH şi deslușise acel proces de emanaţiuni şî dizolvări ale sufletului în corp, cum şi acele efluvii dinăuntrul vieţii în afara, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc şi ale celuţ de carne. Se întrebase : ce fac ? şi răspunsese : mi-e înăsprit

trupul de arsura întâmplărilor sufleteşti de aci, care usucă locul, şi caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezirea milostivă a obiectelor din jur" (p. 22—23). Măiastră pagina, printre numeroasele de acelaşi fel care ar fî putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicaţiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variaţii pe tema aceleiaşi senzaţii, cu coborâri în regiunea umbrită a subconştientului, cu înălţări către reflecţia generala, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul iniţial, aşa încît întregul nu face atît impresia unei înaintări pe o direcţie orizontală, cît a unei adinciri şi a unei potenţări. Roatele succesive ale spiralei revin în acelaşi loc, dar la un nivel mai jos, încît întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adâncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenţie am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconştîentă, care se extinde treptat, dar se şi luminează în acelaşi timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conştiinţei şi să se cunoască deplin. Acesta este, de fapt, motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu şi acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viaţa obscura a conştiinţei joacă şi în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisa dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusa scalpelului incisiv şi lentilelor măritoare ale analizei, pîna este transformata în luminoasă conştiinţă. Alături de fermentaţiile subconştientului, nuvelele şi romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice şi psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prinţului Maxenţiu, în *Concert din muzică de Bach,* 1927', sau aceea a Anei în *Logodnicul,* 1935, mlocardita cu dramaticul el deznodamînt în *Drumul ascuns,* 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite* etc. Odată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mal bogată terminologie medicală pe care o cunoaşte literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competenţă oarecum tehnică, din unghiul unui biolog şi al unui clinician, care ştie dealtfel că orice suferinţă

A corpului este şi o boala a sufletului, un principiu al disoluţiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv şi exact.

în ce priveşte procedeele artistice ale compoziţiei, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personaj străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei: Bianca Porporata scriind luî Don Juan în eternitate... Odată cu *Pe cine a iubit Alissia* ? (în voi. *Sfinxul,* 1920), povesri'rea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personaj, bătrînelul care nutreşte pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne şi drăgăstoase, din care nu lipseşte nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de provenienţa deosebită şi imperfect fuzionate, care dau nu ştiu ce caracter fastidios întregului debit al bucăţii. Scriitoarea începe a povesti ea însăşi odată cu *Balaurul* şt *Fecioarele despletite,* raportînd totuşi impresiile şi reflecţiile la un personaj preferat, devenit axa compoziţiei, Laura în *Balaurul,* Mini în *Fecioarele despletite.* Criticul care a urmărit mai atent şl mai constant producţia d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E, Lovinescu, n-a încetat sa-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluţia către „obiectivitate*. îndrumarea a fost ascultată şi, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite,* personajul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenţia povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile cîştîgă în contur şi în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar, odată cu aceste progrese ale „obiectivitătii*, care împrumuta multe elemente ale tehnicii realismului, dispare nu numaî fervoarea lirică dar şi acel amestec de lirism şi analiză care conferise marca lor cu totul originală primelor producţii ale scriitoarei.

XI FANTEZIŞTI1

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEIU I. CÂRAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor noi ale prozei româneşti ne scoate în faţă grupul destul de omogen al scriitorilor fantezist!. Uniţi prin mai multe trăsături comune ale invenţiei şi stilului, ei reprezintă o dependenţă a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă şi de senzaţii rare, pornind, nu de la observarea realităţii, ci de la date ale fanteziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic şi istoric, cui tivind atitudinile satanismului, stilul paradoxal şî imaginea stranie, scriitorii fantezişti au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fanteziştîlor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrşitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davîdescu, care nu economiseşte termeni, precum : „coşmar*, „nevroză", „luxură", „halucinaţie", „decrepitudine", „hipnoză", „pervers", „straniu*, „paradoxal* etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar şi morbid. Iubirea este asociata cu groaza, cu descompunerea şi moartea, ca atunci cînd ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cântăreaţa născută dintr-un conte ungur şi o actriţa evreica, consumîndu-se de dorul îmbrăţişărilor bătrînului impresar Rabi Eliabim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu „măştile sinistre şi caricaturile din evul mediu", numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. în acest cadru fantastic şi absurd apar comparaţii care asociază impresia ne-

aşteptata, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbeşte, în legătură cu Ibolya, despre „pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitaţii mortuare * *(Ibolya,* 1911, în *Sfinxul,* 1915, p. 18), despre „reflexul unui surîs roşu şî arzător de minium", despre întreaga ei înfăţişare de „criptogamă uriaşe şi monstruoasă* sau, cu o notaţie frumoasă, în legătură cu un alt personaj, bătrînul sinistru amintit maî sus, despre „cutele frunţei sale (care) păreau nişte lăzi pline cu secrete vechi şî cu neaşteptate întîmplări" (op. *cit.,* p. 20). Nu numai aparenţa umană, dar şi natura este supusă unu*, acelaşi proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos şi clocotitor în viaţa naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forţă, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch: „Plantele păreau nişte bestii fără nume, zărite prin coşmare depanate, monştri ţinînd de păianjen şi de omidă, mărite nebuneşte, cu pielea goală şi turbure, cu pielea zbîrllta de peri scîrboşi, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate; unele se tîrau ca rimele, altele ţîşneau ca săgeţile ; unele zăceau ca hoiturile,' altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viaţa unui viespar apocaliptic. Balaurul simţea clocotind în el ceva din seva din prejur şi vîse seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deşteptau în el ca nişte mângâieri subtile* *(Apocalips profan, op. cit., p.* 149). Dar Davîdescu nu se opreşte aici. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astîmpărînd setea de culoare care lipseşte erei sale burgheze, evoca în mişcările dansatoarei pomenite, dezlănţuind pe scenă „un lung suflu de stupru*, baiaderele indiene din Visapura şl Benares. preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prinţesele italiene de lâ curtea lui' Laurenţiu -Magnificul etc, pînă cînd se lămureşte apariţia Ibolyeî însăşi, ca un „cărăbuş gigantic în mijlocul scenei*. Scriitorul aleargă altă dată cu mintea înapoi pe linia timpului, pînă în clipa în care Cardinalul de Roma acuza pe marchiza Lora Lorenza de Balveranî de a fi adăpostit pe alchimiştii evrei şi pe vrăjitori, pe Jean de lâ Riviere, Du Mesnil, Francesco Prelaţi, de a fi chemat „larvele din morminte şi demonii din Infern", şi de a fi practicat ea însăşi „sucubatul, sodomismul şi incubatul". în aceste defilări ale trecutului, maî mult erudite decît colorate, ştiute mai mult decît văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantezia istorică se dezvoltă, dar în acelaşi timp se sistematizează.

O inspiraţie fantezistă, respingînd procedeele intelectuale ale compoziţiei, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul aşteaptă totul de la delirul inspiraţiei, căci, notează el, „un lucru deja înţeles, deja prins în tine, nu mai are nici o importanţă" *(Din paharul cu otrava,* 1919, p. 93). La întrebarea : ce este scriitorul ? ni se răspunde : „un bolnav care nu îşi poate stăpîni artezianismul gîndirilor şi "revarsă ediţii de dureri prostituate întru hrănirea publicului"*(op. cit., p.* .10). Desigur, pentru a evita împărtăşirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă sa adopte masca cinica, acuplând tragicul şi trivialul, afectând naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi aşteptat strigătul durerii, ca un om care şi-ar bate joc de suferinţa lui şi a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Cînd Scheletul, *Domnul Schelet,* alegoria lugubră şî voit pedantă a propriei lui conştiinţe, vine să se întreţie cu scriitorul, un zgomot ca de seaune rupte anunţă ivirea lui. „Ah ! scaunele vechi se strică tot ca şi scaunele tinere !" exclamă autorul care se persiflează îndată : „Pentru mine asta e o cugetare". Urmează politeţele întâmpinării: „Vrei să mănînci ceva ? Eşti foarte slab, d-le Schelet." La care alegoria conştiinţei artistului răspunde: „Mulţumim, eu mănânc vorbe. Aî văzut plante care prind muşte, tot aşa eu ma hrănesc cu suferinţe." Şi îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală : „Obiectai că asta îi stricase dinţii" *(op. cit., p.* 93).

Sub privirile bunei burgheze, madam Turti, care împleteşte la ciorapii ei, o dramă se petrece în viaţa străzii, evocata în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător, în multe privinţe, aceluia care ne vorbeşte din picturile de gen ale maeştrilor nordici: „...afară, peste tîrg, pomii îşi lepădau frunzele. Carele cu dovleci şi cu o femeie în vîrful încărcăturii, scîrţîiau spre piaţa cu boi suri ca pavajul. Ordonanţele duc coşniţe cu salaţi în coşniţe de trestie, şi un. boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cît băncuţa, începe îmbulzeala trec popi negri, ţărani cu iţari, un

rird de fete roşii cu părul zbîrlit pe ochi. D-na Turti se gîndeşte la ştirile din gazetă — externe sau municipale — ciorapul merge înainte în iglițe. O distrează învălmăşeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldaruşa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trențe, ducînd două cearceafuri cu rufe. Vin doi țărani trăgînd de o frînghie şi de un picior, un porc mare, roz şi păros care se zbate, grohăie şi sparge urechile în gulțaturi. Oamenii răcnesc — porcul chiraie. Fata se sperie. Un camion mînat de un bețiv vine în chiot*- şi în goană. Porcul răstoarnă coşurile. Roțile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămîne norul de praf, frunze şî îmbulzeală" *(op. cit.,* p. **72).** Buna madam Turti însoțeşte pe rănită la spital şi mîngîie pe nenorocită deplîngîndu-i soarta care i-a crutat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea si cruzimea personajului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului: „Nu vorbi aşa, *o* mustră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori odată cu porcul, şi să te vindeci chiar de vei rămîne şchioapă* (p. **73).** în^ *Orfeu* sau *Povestirea- multelor motive muzicale,* se produce încă o dată satira atitudinilor literare: „Cîntă-ne, Orfeu — cîntă-ne însă ceva care să ne biciuiască letargia digestivă — vrem ceva modern, într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale" (p. **138).** Situațiile tipice ale vieții nu-i mai ajung scriitorului modernist: „O, refrenuri cotîdiane !* exclamă el în stilul lui Laforgue, cu care îl uneşte o comună tendință de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. în locul oamenilor vii şi al situațiilor reale, vor apărea astfel fantoşe tragice şi groteşti: Dorela, prințesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, ştiut este că: „Limonata fără pai nu se consumă", joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

în căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcînd o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunînd dîntr-un clavir ? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-şi ofere serviciile lor : „Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare şi oameni care stau pe dig aşteptând sfărîmături de corabie. Erau dini care tremură în ploaie şi cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios" (p. **87—88).** Sau prin a evoca aceeaşi muzică, cu aceleaşi mijloace : „Pianul cîntase sticle de parfum, fecioare care aşteaptă la ferestre de castel pe iubiții în zale. Pianul cîntase sticluțe de spițer, doctori care apasă fiecare coastă sa vadă unde este rana" (p. 89). Alteori, cuvintele se înlănțuiesc după raporturi pur sonore: „Evohe î Evohe ! spiritual — elegant — un calmant — senzual" (p. **Jt40),** în simple asociații verbale, cărora este inutil să Ie căutăm un înțeles: „Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependințelor morale" (p. **141)** *şi care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciții beoțiene cu care autoironlstul se flagelează în voie : „E întors de curînd din Teba augurul nostru, şi e specialist în cartomancie, da consultații şi ghiceşte în fundul ceştei — poate mai e o scăpare pentru Euridic«— o scăpare de vedere" (p. **145)** sau: „Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neşterse de timp sau şervete" (p. **128).** Preferind **visul,** realității, şl imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belşug, ca atîți scriitori simbolişti, substantivul derivat din infinitivul verbelor : „împădurirea" în loc de „păduri", „troienîrea" în loc^ de „troiene", „fulguirea" în loc de „fulgi de zăpadă", „vălurirea" în loc de „valuri", „înzăpezirea" în loc de „zăpadă" etc. Cînd scriitorul va nota deci: „De.o parte cobora cîmpîa mlăştinoasă, cu cenuşiul monoton al papurei şi cu nuferi galbeni şi grei, de alta împădurirea tristă şi neagră" etc. (p. **33),** pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisaj, prin, intermediul substantivului infinitival.[1]

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastica, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, al legendelor şi basmelor aduse prin el la o viață nouă. Iată „potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpățînați se izbeau în frunți pînă în stinsul lunei" (p. **33).** Iată un peisaj de toamnă : „Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruită sau pîntecele întunecos, pe care desțelînarea a brăzdat pătrate şi dreptun-

[1] VA aceeaşi forma a substantivului, Ia Macedonski, în expresii, precum : „dețirXrîîe de ulip*, .nemărginirile văzduhului" ***(Intre coteței.*** **.neaşteptata întrandafirare"** ***{Bucureştii lalelelor)*** **etc.**

ghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre bortite şi înfoiate, ca şi cînd în adevăr fiecare ar avea cîte un copil mic — poate doi — aduşi de barza. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliţă prin toamna asta şi s-au înfipt în adîncimi." Şi mai departe, odată cu coborirea amurgului de toamnă : „Apele fumegă ca vetre pline de cenuşe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfinţitul soarelui — şi, cum toamna i-a făcut frunzele de foc, pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemişcat şi din care vgrbea Dumnezeu" (p. 41). înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă' în epoca imagismului şi unele din viziunile cele maî puternice ale prozei mai noi, însufleţite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin contopirea unor reminiscenţe din lumea basmelor şi eresurilor, le datorăm operei sale cu atîtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmaţiile sale de principiu, prin ironie şi autoironie, _Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vîvacitaţile minţii. Chiar cînd notează senzaţiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvârşire pe sine. Coborînd sub straturile luminoase ale conştiinţei, el regăseşte apoi miturile subconştientului colectiv, basmele şi legendele. Amator de folclor, de artă şi de pitoresc istoric, el nu ne înfăţişează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconştientului său. Acesta este maî degrabă cazul omului care se spovedeşte în *Paradisul suspinelor,* 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deşi va nota, după cum singur ne atrage atenţia, „stări supranaturale", „încordarea şi ascuţimea simţurilor", „misticismul nebulos", „risipirea conştiinţei", „viaţa visată asemeni visului de care îţi aminteşti intr-un vis", luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminţi o clipă. Autorul va povesti dîn unghiul subiectului delirant, care găseşte, pentru a-şi exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie şi uneori de o rară forţă poetică. Evident, imaginile Iui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, şi ceva din conştiinţa romancierului naturalist trece şi prin proza sa, atunci cînd eroul povestirii sale ni se recomandă ca „un caz interesant de umanitate", vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularităţile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcţiuni ale prozei literare : povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizând cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcţiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu luî Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre maî noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtînd povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind cînd în numele său, cînd la persoana a treia, uneori intercaHnd mărturii străine, deplasîndu-se în diferite niveluri ale duratei, înaintând sau revenind în timp, căci — ne previne autorul în comentarul cu care întrerupe din cînd în cînd confesiunea personajului său — „sensibilitatea dureroasa a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire mai mult de acuitatea impresiilor conţinute, decît de ordinea cronologica şi decît [de] logica expunerii" (p. 23). „Oboseala", „urâtul* sau „timiditatea" ajung să justifice trecerea de la confesiune la naraţiune, vorbirea cînd *ttx* numele propriu, cînd la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, „graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îţi prieşte* (p. 25). Disoluţia formelor logice ale compoziţiei atinge odată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că, în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conştiinţa abia mijeşte, Vinea obţine notaţii de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinţei în care Darie duce o existenţă părăsită a unui dement: „Timpul zace acolo ca o aşteptare pe urma unei tainice lipse". Cînd i se întîmplă să deschidă uşa vreunei încăperi: „Molii îşi iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare*. Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului, ecourile aţipite ale odăii, dar „sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare şi divanuri* (p. 10). Exista totuşi o rezonanţă a tăcerii şi singurătăţii: „Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme" (p. 12). Cîte o amintire se insi-

nuează încet în conştiinţă şî „coboară vremile de somn, ca-nn călător într-o luntre". Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintîî, „ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi" (p. 15). Uneori, somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri* ale acestei conştiinţe : „...Şi somnul şi-abate ciocanul de puf" (p. 28). în casa copilăriei Iui Darie apăruse o femeie tînără, Lia. Doi bărbaţi prinseră „murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie" (p. 37). Cînd, *îz* ascunzişul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, „cu pasul Iui Isus pe ape", traversează coridorul şi se mistuie în odaia unuia dintre amanţi, „Darie e năbuşit ca într-un sicriu cu garoafe". Tîrzîu bîjbîie băiatul pe drumul către culcuşul său şi „se ghemuie în aşternutul rece ca luna de la fereastră" (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet „conştiinţa se regăseşte pe sine şi-şi reia tictacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere" (p. 48). Copilul îngălbeneşte şi răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură : „Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile" (p. 50). Dar obsesia erotică nu-1 părăseşte pe adolescent şi „castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpada în care pătrunde sîngele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal" (p. 57). Din sugestiile singurătăţii, ale nopţii şi ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tîlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretînd senzaţii, vagi stări ale subconştiinţei. Se făcea că rătăcea „cu paşi de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriaşele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vîrstnice şi cernite, cari în jurul meselor şopteau, nemişcat. O tăcere de seră sţăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie țntr-o misterioasă căutare..." Dar cuvintele şoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau, „fără înţeles, precum fără mireasmă sînt florile covoarelor de lînă". Deodată visul se precipita către sfîrşitul lui: „îndată un ţigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrşitul visului. Alteori, un stol de domnişori în frac, înalţi cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie în-

cerca sa alunge aceste viziuni. Senzaţia dulce că e vară şi întuneric îl moleşea" (p. 26—27). întreaga relatare a visului este o poemă cu variaţiuni pe tema negrului, ca simbol al nopţii, al singurătăţii, al tăcerii, efulgurat în viziunea grupului de bătnne doamne cernite, şoptind cuvinte fără înţeles şi în aceea finală a ţiganului aurar sau, cu ritmica precipitata a sfîrşitului, a stolului de domnişori în frac cotropind scările sufletului, ca şirul de clape negre ale bemolilor sub mina prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociaţii şi corespondenţe delicate pe care analiza abia daca le poate cuprinde', dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranţă.

Deşi, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau • cel puţin slăbirea funcţiunii realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparenţa externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ ; ele nu vor fî notaţiile unui pictor, amator de culori şi de efecte de lumină. Metaforele şi comparaţiile lui vor traduce viaţa adîncă a sentimentului, ca atunci cînd resimţind tot ce e măreţ şi august în trecerea unei nopţi va vorbi despre „carele de palisandru ale nopţii" (p. 17) sau, în simţirea misterului ei religios, va reţine comparaţia neîncercată mai înainte : „Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir* (p. 21). Maî deseori însă senzaţiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondenţelor" baudelairiene, astfel încît aspecte ale ochiului sînt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepeţiile unuia din simţuri sînt puternic crescute prin asociaţia cu intuiţiile altuia, viziunea unei fîntîni de piatră înviată prin senzaţia frăgezimilor locului: „Curtea e aceeaşi, cu fîntîna de piatră, ca un mormînt spălat de şuvoiul de argint al răcorii" (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimţit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunînd din toate instrumentele ei: „Focul se înteţi şi prinse deplin, ca o orchestră în avînt" (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor : „Tălăngi se auzeau dogit. Vîntul le scutura pînă la pridvor sunetul, ca un parfum" (p. 81). Alteori însă se renunţă la mijlocirile comparaţiei şi senzaţiile contopite într-un bloc solidar

dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vîjîie vîntul: „Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rînduri de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vînt umed vîjîiau stelele" (p. 22). Stelele care vîjîiau de un vînt umed contopesc sonoritatea, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

în grupul fanteziștilor poate lua loc șî Ion Mînalescu, atît prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cît și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru,* 1924, povestind împrejurări dîn vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial șl fantast, complăcîndu-se în atitudini cinice, ajunge să-ș! dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau" trivială și printr-o pornire nestăpânită către divagația paradoxală. Fantezia bufonă a lut Mlnuleșcu vede într-o femele „fața rumenă ca o turtăf dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu narile vizibile ca două lanterne de automobil și buzele cărnoase, obraznice și răsfrînte ca ghizdurile unei fântâni" (p, 15). în timpul unei alarme aeriene i se pare că „gardiștii stau lipiți de ziduri ca niște *ex-voto-uti* pe care poliția capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucu-j reștilor" (p. 30). Soarele apunînd în lunga perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație : „Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de altet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa" (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului, „Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținîndu-se de mînă să nu șe piardă. *Orbii* lui Maeterlinck au reușit în fine sa șe reprezinte și în România" (p. 6,5). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text: „în sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de colori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă" (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, porțelanurile de Sevres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele Ilustrate ale lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și. borcănașul cu crema Simon sînt elementele unui „hric-ă-brac" în care fantezia Scriitorului culege, dar nu alege. Cînd fantezia încetează sa producă imaginile sale, intervine verva paradoxala, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv: „Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atît mai scump cu cît este mâi rar. Colecționarii de lucruri scumpe sînt tot atît de rari ca și darul special de a nu' vedea Ia fel ca toată lumea. Cînd, însă,, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozitături publice,, mulțimea comună cască gura și sufletul fiecărui anonim simte nevoia sa se înfrățească cu a]: celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sînt ca muzeele naționale" etc, etc *(op. cit.,* p, 39).

Elementele cunoscute ale prozei fanteziste sînt sporite cu aporturi noi șl grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Mateiu I. Caragiale. Daca am vrea să stabilim o legătura între Mateiu Caragiale și tatăl sau, marele , Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* Sau *Kir lanulea.* Uh filon nou, necunoscut Iui Ion .Luca, alimentează *îfi* .tot cazul creația luî Mateiu și acesta este „estetismul, din care el extrage profuziunea imagistică, pictură lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii.. în *Remember,* nuvela diri 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatica întîmplare a tânărului lord Aubrey de Vere, care îșî găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii âi apare autorului ca o imagine coborâtă din portretele lui Van Dyck sau Vander-Fae's. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atât mai bine în relief, cînd povestitorului i se întîmpla să-1 întâlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pînzek unui Ruysdael, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de. burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe cane stăteau înșirate nastrape și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul

fantastic al povestirii începe sa se țească în acea atmosferă saturata de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din lava si Antife, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca si cealaltă scriere a autorului, *Craii de Cttrtea-veche,* 1929. Nimeni n>a întrecut pe Mateiu X. Câragiale în descrierea nopții si amurgului. Uneori ni se evocă „lina boare a asfințitului (care) legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din fața, purtîndu-le mireasma pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori" *(Ofere,* ed. PerpessKcius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate: „Era o noapte de catifea şi de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar sa risipească pîcla ce închegase! văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea şi grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. înaintam cu greutate prin întunerecul ce vatuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă opresc covîrşit de slăbiciune" *(op, cit.,* p. 44). Alteori este farmecul neliniştitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte: „Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorite de argint-viu ce rînjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleieli, unde veghea o lampă aşezată pe un colț de dulap — mai mult candelă decît lampă — abia lasînd să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliş de smalțuri verzi, o lumină înăbuşită, una din acele lumini, cari, după datinele vrăjitoreşti, sînt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții" (p. 46). Şi mai departe : „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly î* Dar sectorul imagistic al nopții nu este singuVul în care reuşeşte Mateiu Câragiale. într-o pagină de mare seducție stilistica, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche,* Pantazi îşi povesteşte călătoriile lui şi ceea ce autorul însuşi numeşte „trîmba de vedenii" a acestei narațiuni, merită sa ne rețină. Este mai întîi peisajul romantic cu ruini : „Străjuiau pe înălțimi nuine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpaturi

de cetăți. Palate părăsite ațipeau în paragina grădinilor unde zeități de piatră, în veşmînt de muşchiu, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze^ grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joaca". De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția foloseşte notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către „amețeala aprigă a culmilor, (de unde) lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet. ...La picioarele noastre, între costişe pleşuve şi dîmburi încomate de codri stufoşi, văile se aşterneau de-a lungul albiei şerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase." Şi în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere ^ „Un hing freamăt se înălța ca o rugăciune". Curînd .însă iarna începea să viscolească şi să geruie şi călătorul se îndrepta către Sudi spre locurile denumite în stil clasic-abstract: „țărmurile lăudate ale mărilor elene şi latine", unde îl înrimpină mai întîi ispitele mirosului: „Mireasma florilor de oleandru se aşternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoşi". Şi de unde chipul omului lipsea şi din peisajul romantic al ruinelor şi din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga : „O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie". Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază: „Ne tocmeani cu neguțătorii armeni şi jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turceşti, albul răsfăț al oraşelor răsăritene tolănite ca nişte cadîne la umbra cedrilor trufaşi, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei pînă cînd, copleşiți de toropeala cerului său de smalț şi înăbuşiți de vîntul Libiei, ieşeam la ocean". Drumul ducea mai întîi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea.cum „razele piezişe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului şi erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimî viorii şi sure în serile lungi de vara, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari". Şî după această viziune a Nordului

oceanic, în care apare şi evocarea panoramica prin substantivul infinitival (nămeţiri), întîmpinată atîţ de des Ia Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile şi, mai departe, către ţărmurile indiene şi chinezeşti, unde sunetul clopoţeilor dîn pagode produce aceasta bogată aliteraţie: „Vîntul fierbinte alinta lin clopoţeii argintii al pagodelor, înclina foile late de.pHbani". îmbelşugatele pagini din care am spicuit *(op. cit.,* p. 89 urm,) şi care conţin ca o chintesenţa a descripţionismului exotic, aşa cum de Ia Alecsandri şi lorga nimeni n-a mai încercat, sînt compuse cu mijloace de evocare în acelaşi timp romantice prin profunziunea culorii, dar şi clasice prin mulţimea epitetelor generale: „ruine semeţe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere" etc. şi prin armonioasele cadenţe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învaţămînt va fî fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria naţională temperament paseist în mai multe feluri, complăcîndu-se să reînvie ceva dîn fastul stilistic aj momentului lui Odobescu, Mateiu I. Caragiale ne vorbeşte desigur şi prin reluarea vechilor şi nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conţinut romantic prin culoare şi modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerând mai de aproape opera capitală a lui Mateiu Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituţie a vechiului regim în declin, construit pe opoziţia simetrică a două categorii: vechea aristocraţie, în faza ei de disoluţie boemă şi estetă, perpetuând amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor „stirpe" domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori şi în mod caracteristic întrebuinţat, într-o viziune a istoriei care aminteşte pe Gobineau, lume reprezentată prin Paşadia şi Pantazi, apoi lumea noua înfăţişată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii şi intenselor visări ale precedenţilor, poate din obscura atracţie a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică şi deznădăjduită a acestui tip de a

[1] **Cp. *Prefaţa* d-Iui Perpesricius, la *Opere,* 1936, p. 21, unde se face şi apropierea dintre schiţele pregătitoare ale *Crailor* ţi nuvelele istorice ale lui Odobescu.**

degusta în tovărăşia infamă spectacolul apusului său tragic şi măreţ. Ce este nobil şi trufaş este bun ; ce este plebeian şi laş, este rău. Acest maniheism moral, în spiritul nu numai al Iui Gobineau, dar şi al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfârşitul cărţii, frumos moment al prozei fanteziste, în care craii de Curtea-veche, Paşadla şi Pantazi, împreuna cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punţile arcuite spre Eternitate, precedaţi de danţul scălăinbăiat al lui Pirgu : „...Răscumpăraţi prin trufie, aveam sa ne redobîndim înaltele locuri" (p. 186). Dar acestui maniheism moral, distingînd limpede între bine şi rău, îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi pri^meşte una din peceţile ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii romane care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche,* să fie construit mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. De o parte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului: «grav*, „nobil", „pur", „venust", „demnitate", „mărinimie", „avînt", „duh", „nostalgie", „fermec" etc., de cealaltă pane, termenii josniciei, ai urîţeniei fizice şi morale, ai viciului şî mişelniciei, culeşi din *argot~u* mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă ca vechea influenţă a împrumutat limbii noastre multe din nuanţele dispreţului: „trăsneli", „toane", „beteşuguri", „spurcat", „scirnav", „mardeiaşi", „târfe", „codoşi", „ţaţe", „teleleici", „sanchiu", „rable", „geamale", „baldîre", „balcîze" etc. Puterea de a adora şi aceea de a urî şi, mai cu seamă, de a dispreţui sînt cei doi afluenţi care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche.* Iată, la cîteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, şi acela al personajului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero şi Caliban în *Furtuna* Iui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unui din portretele Renaşterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată : „în apriga înviorare a verdeţii bete de umezeală şî pustie cu desăvîrşire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumuseţi nebănuiţe. Şi în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare

al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de şubredul parmalîc, el îşi aţintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind" (p. 87). Vorbirea lui înflorită şi savantă de om, „adăpat la izvorul tuturor cunoştinţelor", „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor* (p. 89), sună ca o muzică : „vorbea măsurat, şi rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav şi cald, pe care ştia să-1 mlădieze şi să-1 învăluie, să-1 urce sau să-1 coboare cu o fericită măestrie. L-am însoţit ascultîndu-1 cu o J)lăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrîngea în ochi albastrul adînc şi în întreagă făptura sa liniştea nesfîrşită" (p. 87). Pirgu apare într-acestea' în tovărăşia luî Paşadia, „mai tînăr mult (decît acesta), coclit însă şi buhav, (legănînd) pe nişte picioare subţiri arcuite în afară o burtică ascuţită, oglindea pe faţa-î rînjitoare şi botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dinţii, foarte rece, îşi rotise încet privirea posomorită pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochişorii vioi şi refecaţi sclipind de vicleană răutate. în tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba Iui, iar alăturarea de domnul cel trufaş făcea să-i reiasă şi maî respingătoare mutra obraznică de marţafoi* (p. 95). Şi cînd în grupul eferoclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteţi, din vremea Craiului-Soare, cu Berwîck la KehI şi cu Coigoy la Guastalla, din aceea a „dulceţii traiului", la Herrenhausen, la Schonbrunn şi la Ermitage, cînd craii se războiau pentru Rameau şi pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: „Ia maî lăsaţi, nene, ciubucele aştea,_ să mai vorbim şi de muieri*. Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestînd respingere pentru tot ce e „venust şi pur", erau „femei schiloade, ştirbe, cocoşate sau borţoase şi mai ales peste măsură de grase şi de trupeşe, huîdume şi namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanţelor şi nici un alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Mateiu Câragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice şi de acea virtute a dispreţului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stîrneşte şi o întărită mai aprig.

XII ROMANCIERII
(AL TREILEA REALISM)

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUŢA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat Ia scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noştri o emulaţie, pe <xire se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferinţă în cadrul sumar al schiţei şi nuvelei, exemplul lui Rebreanu^ trezeşte în cea mai mare parte a prozatorilor noştri aspiraţia către romanul de ampla compoziţie, „fluvial*, după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice şi sociale a lui Marcel Proust, încît puţini sînt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puţin un roman în două volume, după măsura Impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică şi estetă, la romanul realist, cu pictura mecUului urban şi a „lumii bune*, în care se continuă vechi deziderate ale Iui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem, "Iheodorescu şi N. Davidescu, reflectând drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agîrbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu^Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camll Petrescu, Tiib I. Mihăescu, Em. Bucuţa, Jean Baort, Victor Ion Popa, George Mshail-Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sânt numai câteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfăşurare. Este sigur însă că oricare

ar'fi- deosebirile de. nivel estetic ale atîtor opere, din sforțarea . conjugata a autorilor lor, procedeele de compoziție şi puterea de observație, cunoaşterea omului şi o societății au câştigat mult, şi fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit ancă momentul de a considera mişcarea mai nouă a romanului românesc în toata întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelelp create vor obliga de aci înainte* pe orice prozator la eforturi de invenție, de adâncire psihologică şi de compoziție artistica, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter ântrecut. Noua mişcare a romanului românesc a fost factorul care a adâncit perspectivele istorice ale ântregiî literaturi în proza de dinaintea anului 1920. în periodizarea viitoare a literaturii româneşti, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrânge la analiza câtorva din momentele luî, spicuite ân operele maî ide seamă ale câtorva din autorii amintiți maî sus. Este vorba de a Izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația şî cunoaşterea omului şi a societății, care dă antrenului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon şi I. Ghîca şi după cel de-al doilea, Inițiat de B. Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează cîte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic", perpetuînd ceva din. atitudinile şi mijloacele celui de-al doilea realism sau profitînd de sugestiile mai hol ale estetismului, de altă parte romanul ân care predomina preocuparea analitica, pe linia lui Rebreanu si a cj-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice" ale celeilalte tabere, lucrînd pe „viu", preferind, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa maî întâi pe Tonei Teodoreanu, care, în *La Medeleni,* 3 voi., 1925—1927, dă prima mare replică romanului Iui Rebreanu, speculînd dealtfel motivele altui mediu şi utilizând cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor şi adolescenților,

printre care ştie să distingă şi sa învie temperamentele individuale, evocînd o lume idilică şi patriarhală, în care nu există decît caractere „simpatice", un mediu social de stricte şi consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinşi exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi şi fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo" moldovenesc, rămas pînă mai târziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum, cu prilejul romanelor lui Paut Bourget, s-a observat ca oamenii lui sânt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămânem rtedumeriți cum pot să se dezvolte în izolare totala de celelalte âmprejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea.. **unei** lumi cu totul grațioase şi libere, în care copii şl adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii şi în care adulții le dispensează ocrotirile şi mângâierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii şi a silniciei. Desigur, ş-ar putea spune, copilul este omul inaintea, vieții sociale, şi acolounde făptura lui stăpâneşte scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluând însă parte la viața societății, copilul o simte şi o înțelege dinafară şi sufletul luî are adâncimi şi complicații, lumini şi umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă şă pună în scenă, reproducînd lungi dialoguri şî notând din cînd în cînd, cu pătrundere, nuanțele replicilor, intonațiilor şi subînțelesurile, în felul acesta, el reia mijloace mult folosite şi afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaşte, la diverşi autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice,, când .povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducându-ne vii în față pe oameni, făcându-ne să auzim oarecum vocea lor şi să ne scutească astfel de sarcinile analizei. în intuiția schimbului de replici se obține atunci echivalentul mai expresiv al mişcărilor interioare ale oamenilor şi al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* **cu** funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintâi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atâtea ori al lui Caragiale, al ironiştilor şi umoriştilor, al

lui Pătirăşcanu, Cazaban şi Brăescu, şi al lui Ionel **Teodoreanu**. Desigur, în schiţele sumare, dizolvarea povestirii în Jialog este un procedeu care funcţionează fără greutate, din pricină că naraţiunea faptelor şi faptul naraţiunii pot coincide în întregime, cît priveşte durata lor. în romanul de compoziţie însă, în acela £are acoperă lungi intervale ale timpului, sînt momente în care autorul este obligat la *racourci-uri* analitice, cu reveniri în urmă explîoînd împrejurările care prepară un eveniment, cu consideraţii generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului, în momentele acestea, poetul dramatic şi regizorul fac loc povestitorului, filozofului şi poetului liric. Se vorbeşte cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. în realitatea privită de aproape, genurile se amestecă şi romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziţionale a luî Teodoreanu îi repugnă însă racowro-urile şi intermediile povestirii şi ale reflecţiei, încît romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate apune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schiţe. Chiar episoadele unitare mai lungi sînt astfel fragmentate, mai întîi din dorinţa **de** prezentare directă, cu excluderea articulaţiilor mai puţin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni,* episodul vizitei pe care Olguţa şi Monica o fac lui moş Gheorghe (I, p. 119 urm.). întîi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceţii de nuci, apoi a citirii din *Biblie,* apoi a fesului etc., şi din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce, pentru un romancier cu atîtea tendinţe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important,

în intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparaţii, metafore, remarcate de atîtea ori în scrisul lui Teodoreanu şi în oare s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundenţa acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gândirii sau aparenţei intervine şi analogia lor sensibilă, pusă la dispoziţie de o imaginaţie neistovită. Imagfcmul contemporan obţine în romanele luî Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor ar caracterul unui fenomen neobişnuit. Continua lui secreţiune ne uimeşte. După

Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantezia cea mai productivă în direcţia creării de imagini. Dar Arghezi **scrie** o proză evocativă şi imaginea este, în raport cu funcţia normală a acestei producţii, un mijloc adecvat, în timp **ce** Teodoreanu scrie romane şi, judecată după funcţiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăţia imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginaţii ne osteneşte, ca prea mult aur **într**-o decoraţie. Căci imaginea lucrează mai bine atunci cînd **apare** cu intermitenţă, detaşîndu**-se** pe **un** fond neutru şl **ca** expresia **unui** moment de tensiune, în care puterile vizionare sînt puse **în** activitate. Imaginea are, în psihologia **omului,** un caracter eliberator, şi poate ceea ce lipseşte modului **lui** Teodoreanu de a o întrebuinţa **este** tocmai intervenţia ei oricând şi oriunde, nu numai acolo unde ideaţia se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe ale cărei date scriitorul este totuşi ţinut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm£Mintea **luî** este „un polipier de imagini", după definiţia de atîtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor.* Danuţ înalţă un zmeu : „în **urma lui,** mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic". Cozile zmeului „se alintau feminin în larg, dezmierdînd puterea vânturilor". Un vînt **se** stârneşte: **„Colbul** se luă la trîntă cu şoseaua". Şeful gării îşi îmbracă **în** grabă haina, mîna lui răzbeşte „prin tunelul de **alpaca** albastră" al mînecii. Dănuţ priveşte cum funcţionează aparatul de telegraf, „Ioo-ping-theloop-ul lent al benzii de hîrtie ciuruită de pe rotiţa telegrafului". Apare trenul, „un punct negru, duşmănos ca o gură de revolver încărcat". Locomotiva trece de gară: „îngrozitor de supărată pe gară, maşina trecu înainte" (I, p. 6—12).. Toate aceste comparaţii şi metafore, văzute dealtfel din perspectiva personajului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, şi numai abundenţa lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci cînd imaginile nu sînt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmăreşte mai cu dinadinsul. în sfîrşit, o comparaţie şau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar şi sentimentul **care** operează legătura, nuanţa de sensibilitate care

face posibila asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanță de sensibilitate este deseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu rklicînd pălăria de pe părul Monicăi: „...surise părului descoperit: era auriu cum sînt numai pletele de soare, pe care copiii vînători de* fluturi le găsesc prin iarba' crângurilor, zâmbind sub pălăria lor, ân locul fluturelui după care au azvârlit-o" (I, p. 13). Trăsura aleargă pe şoseaua care taie cîmpul înflorit: „pe-alocuri s-alungau atâția maci, de parcă toate pozele Scufiței Roşii din cărțile de basme porniseră însuflețite, lăsând allbe paginile, rumenind câmpiile..." *(1,* p. 18). Moş Gheorghe înfloreşte cosița Olguței: „cuprinzind c-o mînă hățurile încrustate cu mînile Olguței, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofița sălbatecă şi binişor înfipse în pletele întunecate ale Olguței roşul luceafăr al dedeochiului" (I, p. °—20). Fluturii, razele de soare, Scufița Roşie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche şi manifestă un sentiment Iară vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sînt totuşi acele ale calităților lui. Nu atît lipsa, cît abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspăta împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare.

Un autor care manifestă unele afinități cu Ionel Teodoreanu, în tendința comuna de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoîl Bucuța, căruia proza noastră mai nouă îi datoreşte în primul rînd anexiunea unul sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a luî Ion Plllat. în *Fuga lui Şefki,* 1927, povestea unui "băietan turc, care, "purtat de vehementele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii mbleşitoare, într-o lupta care se dă mai întîi cu sine însuşi, apare talentul unui ochi plastic, procedînd însă nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul Se întîmplă la Teodoreanu, cât prin bogate descripții, alunecând adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul ân care Şefki coboară legat de frânghia, încredințată unor camarazi de jocuri .şi unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete : „Şefki alunecă spre culcuşul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere şi de semințe pipărate i se scuturase în cap şi-1 înecase. Fluturi mici, pestriți, şi lăcuste cu aripi roşii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub muşchiul eî de piept păros, se umpluse de mişcare. Câte o şopîrlă îşi ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai guşulița i se bătea zvâcnit. Până pierea pe neaşteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste, stăpînului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetății. Frămîntări şerpuite ale tufărişului arătau fuga prin adăposturi şi a altor vietăți, cu solzi sau cu blană. Din când în cînd apa suna departe şi înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz" (p. 43). Procedeul imagistic este deci cu totul altul decît la Teodoreanu şi s-ar putea spune că, pe când filiațiile acestuia din urmă urcă pînă la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a unui Macedonski. Pe de altă parte, pe când Teodoreanu foloseşte cu multă preferința dialogul, pe care îl stăpâneşte cu virtuozitate, ân romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicile lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoştințe, un spirit ânvațat şi exact, deprins cu metodele observației, şi împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile înseşi maî mult decît impresiile subiective în legătură cu ele părând să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde ântr-b noapte pe Şefki: „Şefki nu se mai mişcă. Rămase multă vreme aşa. Era fără viață şi negru în frunziş, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. îngheța. îşi simțea oasele goale, mărgelele şi nodulețele palmei, âncheietura pumnului, fluierele brațului, ciolanul umărului, coşul pieptului, şurupul ştirb de lemn al sirii spinării, aripile şoldurilor, fără carne şi fără zgârciuri" etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri cvasi-ştiințîfice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact şi prob, nişte calități de care tocmai epoca noastră, cultivând improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sânt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strîmtează în proporție spațiul pe care şi-1 rezervă comentând şi povestirea autorului, acest spațiu este mult mai dilatat la Cezar Petrescu, care îşi analizează personajele când strămutându-se îh

interiorul lor, cînd privindu-le dinafară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situații, întinsul loc destinat comentarului şi narațiunii acordă unui roman ca *întunecare,* 2 voi., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză şî de rec6nstrucțîe a unui moment important al societății noastre, Războiul întregirii cu epoca de înfrigurare care 1-a precedat şi cu dezamăgirile apărute mai tîrziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contemporană a romanului, Cezar Petrescu este, fără îndoială, acela care dispune de cel mai întins cîmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta şi stufoasa construcție a *întunecării,* unde un mare număr de personaje, cu fizionomii individualizate, îşi trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte *şi* alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeea naturalistă a lui Tolstoi, *Raz* boi $i pace,* sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a Iui Flaubert în *Madame Bovary,* operînd cu un număr restrins de personaje şi construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar, pe cînd şi la Balzac, şi la Tolstoi, şi la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferența demiurgică față de creaturile sale, aşa încît rămîne «totdeauna o problemă oarecum insolubila a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuşi, cu atitudinile şi sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura Iui Radu Comşa îndeplineşte incontestabil acest rol, şî prezența luî de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățişând un mare număr de situații şi reacții sufleteşti, este drept a spune că nu coboară niciodată în adîncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depăşeşte uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu

Coşma străbătând într-o calda zi de vară străzile Bucureştilor : „îl priviră lung două femei ; una se întoarse spunînd ceva tovarăşei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea ; i se vedeau pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. îşi amintea de undeva figura. Sînt multe figuri pe care le recunoşti, fara sa le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întâlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oamenii cu bucurii, cu griji... Ciudat: atîțda cîți trec pe lingă tine, fără să ştii cine sînt, ce duc cu.eiL. Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de ferita de şcoală, cu ghiozdan şi coada pe spate. Domnul cu barbişon alb, care priveşte în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripția din jumătate de titlu: *Vlndep...* Ofițerul care-şi admiră cizmele de lac. Şi doamna încărcată oe pachete, cu copilul de mînă, nehotărîndu-se să traverseze... Cîți din aceştia întâlneşti într-o zi ? Două mii, trei... Nenumărați. Ce-i aşteaptă acasă ? Ferestre cu perdelele trase ; un cîine îi înmmpmă gudurîndu-se ; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au duşmănii de moarte şi se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întîmple niciodată, şi sufăr pentru cine ştie ce dureri, pe care chiar dacă le-am şti, ni s-ar părea cu desăvârşire indiferente...* Şi mai apoi: „Toți sînt taine închise, ferecate cu şapte peceți". în fine: „Acesta e adevărul cel teribil. Trăieşti cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoşti nici cît ai avea-o pentru o vietate din altă planeta, ori din altă epocă geologică...* (I, p. 39—41). Aceste observații, această uşoară filozofie împrumutată lui Radu Comşa nu porneşte desigur din adâncimile lui. Radu Comşa gîndeşte şi simte convențional.

într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu foloseşte adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziție de aluzia literara, de arte, de ştiințe, feluritele asociații pe care i le procura o curiozitate cam răspândită. Iată, la cazinoul din Constanța apare o portugheză : „O portugheza, exclamă Luminița recitind *Larousse-u\,* o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modesta

republica situată la extrema Ibericei!... Capitala: Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeții simboliști. Oraş însemnat: Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfîrşit, patria apei de păr, a hiiCamoens şi doneilneşde Castro !... Pentru rest şi detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta şi cu un Fado do amor, din repertoriul popular..." (I, p. 7). Un alt personaj aşi aminteşte vizita sa la Muzeul Oceanografie din Monaco : „E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliște la cincizeci de metri deasupra mării şi cu minunate decorațiuni de mozaic şi vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greaca ? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauți... Tot felul de larve urâcioase, viermi păroşi, crustacei dezgustători, şî gîngănii, să nu le vezi cumva prin vis!... Bietul Omer, nu şi-ar mai recunoaşte divinitățile !..." (I, p. 14). Ştiințele, foarte mult puse la contribuție, dau explicațiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertaţji doctorale, debitata însă cu zelul umu şcolar. Este oare ştiința imorală ? „Nu e nici morală, nici imorală, zâmbi dascălul de ştiințe, de asta data el cu compătimire şi ironie fața de asemenea erezii comune. Nu e morală, nici imorală, fiindcă nici natura nu e morală on imorală. E indiferentă ! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusie uckte fulgerător. Sînt realități, pe care ştiința le constată, Ie verifică şi câteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu cîteva impurități, atît ştim sigur" etc. ***(1,*** p. 15—16). Atîtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personajelor, în lipsa unei imaginații care vede_ mult, trebuie să dea varietate stilului, o însuşire mult cultivata, după cum s-a văzut şi mai sus, de către autor.

Cu Gîb I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viața obscură a subconştientului, *Rusoaica,* 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendințele artistice ale lui Gib Mihăescu, conține analiza -obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care, în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la..sfârşitul războiului trecut, atunci când bătrânul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migrațiune a popoarelor.

aşteaptă să-i apară femeia mult râvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectorul expresiilor forte, cu adjective precum : „brusc", „sufocant", „dârz", „sterp", „straşnic", „drăcesc", „sinistru", „năprasnic", „enorm", „impetuos", „agitat", „vehement", „crud", pentru „aspru", cu verbe ca: „a îmbrînci", „a copleşi", „a țîşni", „a străpunge", „a împunge", ba chiar „a horipila", cu substantivele: „năprasnici" şî „năprasnă", nelinişte", „rânjet", „cruzime", „sarcasm", „paroxism", „groază", „nebunie", „țâşnituri", „dezastre" etc. Sfera verbală a luî Gib I. Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpâneşte multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului: amintirea Niculinei, ânlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedeşte locotenentul Ragaiac, „înfiptă ca un stâlp de jar în creierul meu" (p. 55). Despre o alta femeie ni se vorbeşte ca despre „somiera lăptoasă a corpului Mariucai" (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars „de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensa caracatiță, gata să mă apuce cu chica ei enorma de nenumărate şi flexibile picioare" (p. 85). Senzația organică, deşi nu cu frecvența semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-âm spicuit şî în paginile acestuia, apare şi în *Rusoaica:* „pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coşul pieptului cu lovituri de ciclop" (p. 86) sau : „eram sufocat : mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu^se auzeau de la o distanță aşa de mică" (p. 87). Când pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat: „Şovăii amețit şi simții cum tot aerul curat de deasupra se desface ca o tencuială stricată şi cade, astupîndu-mă sub moloz" (p. 93). Vîntul urlă afară : „Auzirăm vîntul hohotind pe la geamuri, apoi ră^ bufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de şobolani enormi, în număr nesfârşit" (p. 121). Fantezia lui Gib I. Mihăescu îi oferă Imagini de groază, halucinante, ^care, împreună cu asociațiile legate de vocabularul pe care îl întrebuințează de preferință, creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihaescu este un ingenios observator al aparentei umane. în timp ce, prin tălmaciul său, ia interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturiseşte că „după ce sfârşeau, le răspundeam şi eu, adulmecând ca un veritabil căpitan de haiduci afectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele" (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai şiretenia unei căpetenii de haiduci, dar şi subtilitatea unui detectiv abil. Cînd Nîculina, soția contrabandistului, teşind mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite: „Mă uitai adînc în ochii ei, observă eroul care se spovedeşte, sa văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerității şi de unde începeau cercurile minciunii şi ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni iară sfîrşit? Atîta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula şi creştea acolo şi pentru sufletul meu" (p. 108). Când nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întîmpinăm portretul compus, maestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: „Micul ei nas puțin gîtuit spre vîrful care căuta în sus şi o dispoziție spre rîs a pomeților stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ştrengăresc, foarte simpatic dealtminteri, accentul tragic al sprâncenelor; îmbinate pe ochii fără fund «i priveliştea stranie a **rotocoaT** lelor de păr mătăsoase şi schimbătoare sub incidențele IU.T rainii — ca fumul de cățui al unei divinități negre — dîrt împletirile leneşe ale căruia apărea figura cea cu dout măşti" (p. 16), Altă dată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte: „îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure şi multe, nesimetrice; ochii mici sub smocuri aspre de sprincene. Sub nasul gros, de formatul şi coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spîn; dar de-o parte şî de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase şi rare încâlceau colțurile buzelor. Fălcile, de asemenea, i-erau golaşe, dar şî în vîrful bărbiei şi dedesubtul el se zburleau ca nişte ace înfipte în perinuță aceleaşi țepi aspre şi rare" (p. 217).

Ochiul care vede atît de bine chipul omenesc surprinde şi aspectele naturii, în mărețe peisaje scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului: **„Un** frig aspru şi posomorit se lăsase de cîteva zile şi apele leneşe ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineața valea se drapa întreagă în vestmînt de nuntire. Un vînt greu şi întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit şî soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie şi încete ca nişte hoarde adormite în şea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase şi neregulate de pojghiță, suprapunînduJe uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra şi pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate •dintr-o parte în alta încă zile în şir, pînă cînd îngheță el însuşi şi căzu la pamînt, şarpe de sloi, care se preface în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile şi candidele-i dune şi Nistrul încremeni însuşi, iar văzduhul rămase tot posomorit.** Şi după această descriere, în frazare bine cadențată, cu sfârşituri de frază, întrebuințând materialul imagistic al pitorescului local, cu „hoarde adormite în şea* şî cu „navala căzăcească" a vîntului dinspre răsărit, iată şi convoiul năvălitorilor, defilînd parcă în lumina unei alte planete decît aceea pe care se adăposteşte viața: „Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nici o faclă, la aceasta înmormîntare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate pînă la extrem, dau împrejurării toata aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de nici un suflu şi în gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi — figuri rude şi bărbi grele, ochi secați de orice speranța — ca printr-un peisagiu lunar" (p. 136—138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăesou este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a rorhanului-confesiune, scormonirea psihologica îa la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-I urmărim în procedeele sale. tată episodul în care Ragaiac, găsindu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuşi se sîm-

ţea legat printr-o puternica pasiune a cărnii. în drumul către casa Niculînei nehotărirea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soţului sau dacă trebuie s-o amine pe cît s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situaţia : „în suflet îmi furnica, în acelaşi timp cu nerăbdarea cea mare, o stînjenire, o dorinţă de întârziere, cu cît distanţa se micşora ; în sufletul meu curgeau ; două cuiburi de furnici în sens contrar". Cu această frămîntare, Ragaiac intră 'totuşi în locuinţa Niculinei, odată cu vîntul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor nelinişti : „Intrai cu întunericul şi cu o volbură bubuitoare de vint^ tragic şi calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripa de nor" (p.^ 119). Mărturisirea este făcută, şi cînd, după notarea mai multor oscilaţii ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aştepta orîcînd, zâmbetul laşităţii i se aşază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine : „Mă apropiai cu pas ferm de dânsa, tăindu-ijeşîrea, cu buzele mânjite de un rînjet fricos" (p. 123). în tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notaţie de un gen mai vechi, cunoscut de la Caragiale, acompaniamentul naturii: „Vîntul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezişe^ şi se îndreptă în zbor fîlfîitor. II ascultarăm cum se îndepărtează tot mal mult pînă cînd nu se mai auzi." Dar tot atunci Ragaiac îşi arata stîngăcia lui încurcata, pe care o corectează prîntr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărârea lui de a stăpîni situaţia, de a face act de autoritate calmă : „Dacă vreau, te arestez şi pe tine, îi strigai, cînd fusei pentru a doua oara repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surîs atît de amar, de dispreţuitor şi de sfidător, că-mi fu ruşine de această ameninţare. Nu mai era nimic de pierdut: mă repezii înainte orbeşte. Şi dădui peste un scaun... Pe care-1 ridicai şl mă aşezai..." (p. 123—124). Şi până la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, - trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care opreşte răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul dintre cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuşi, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.) în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personaj folosit mai târziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu^vorbirea lui plină de umilitate pioasă şi de rezistenţă pasivă, în care ni se pare a desluşi şiretenia unui ins format în lungul trecut al unei^ societăţi întemeiate pe dispreţul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adîncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte. răspunsuri decît acele ale înjosirii consimţite, prin care scânteiază _ viu umorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unuj ins care nu poate să se determine în nici un fel este totuşi adînc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sînt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei,* romanul prin care slavismul vecin, resimţit nu numai ca pitoresc, dar şi ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră._

Nutrit din experienţa Războiului întregirii, alături de *întunecare* şi de *Rusoaica,* dar dintr-o apropiere de încleştarea luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare şi romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, înttia noapte de război, 2* voi., 1930, o scriere în care arta analizei câştigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care, odată cu războiul, trăieşte agonia şi moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecţii psihologice de mare fineţe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, cea ce izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopţi de dragoste...* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cît exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice, întocmai ca moraliştii clasici, dar, evident, în primul rând cu mijloacele de naraţiune şi prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplica asupra marilor pasiuni umane, în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie". Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpânire pe sufletul lui Gheorghidiu, tânărul însurat de curând (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobeşti, într-un grup numeros şi vesel,

Gheorghidiu observa apropierile în progres dintre soţia lui şi un „vag advocat", descins de curînd din cabaretele Parisului, de unde adusese ştiinţa noilor dansuri. încă din momentul în care tînărul menaj fusese anexat de vesela „banda", Gheorghidiu observă că începe a fi comparat, mai întîi ca ţinută fizică, cu „dansatorii* cercului. „Aveam pe urmă manşetele prea largi şi cu colţurile sucite în afară (îşi aminteşte autoanalistul), pe cînd, «dansatorul» pe care-1 priveam avea manşetele bine -întinse, mici, care-i prindeau mîinile ca nişte cătuşe de mătase.* Ghetele îi erau maî scîlcîate, părul mai puţin îngrijit, hainele mai uzate : „N-ar fi bine să-ţi comanzi azi sau mîine două costume noi ?" îl întrebă într-o zi soţia. Comparaţia fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Cînd excursioniştii se aşază în automobile, soţia lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator". Şi deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie „o voluptoasă incursîe în viaţa celorlalţi, pe contul nostru amindorora, şi iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus". Refuzul intimităţii este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonaţii care vor sa spună desigur mai mult decît ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe : „Dacă maşina era să calce un cîrd de gîşte, ea scotea un fel de interjecţie uşoară, vreun A ! care pornea însă din toata intimitatea ei de femeie şi vrea să spuie cu totul altceva decît spunea". Soţia lui Gheorghidiu avea o taină ; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator", nu la stînga, către soţ. Pe drum, o pană de motor opreşte automobilele şi femeia se. lasă cu plăcere fotografiată de tînărul veşnic „asortat", desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu braţele încărcate de flori, ca „o icoana împodobită". Cochetăria intră în scenă. Ajunşi la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărăşia plăcută. Şi deodată iubirea care suferea se transformă în dispreţul lucid: „Sînt cazuri, se analizează Gheorghidiu, cînd experţii, într-un tablou vechi, după felurite spălaturi, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renaşterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj şi^ un cap străin şi vulgar." Cînd a doua zi se prezintă cu întârziere la masă, ea găseşte liber, rezervat, locul de Ilnga tînărul dansator. Taina suferinţei lui devenise deci publică : „Era un fel de oficializare a situaţiei, care îmi înnegrea sufletul". Şi Gheorghidiu se simte suit pe „un piedestal de ridicul", ceea ce sîngerează pentru întîîa oară amorul luî propriu. Femeia îi dăruieşte totuşi o mîngîiere grăbită : „Nu ştiu dacă a făcut-o numai pentru că se ştia vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumya să creeze şi un soi de echilibru..." Orchestra începe să execute un oîntec nou, pe care cei doi, deveniţi acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atît de evidentă, încît o vecină îi adresează întrebarea maliţioasă :* „Eşti gelos ?" Şi cînd observă interesul cu care soţia lui ascultă din gura tînărului explicaţiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre felurite motoare de automobile, o comparaţie concludentă i se prezintă *din* vremea cînd logodnica îl însoţea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiţii nu s-ar fi produs. O doamna cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să î-1 servească, pînă cînd soţia lui Gheorghidiu i-1 toarnă ea însăşi, căci ea „simţindu-se preferată şi stărjînă, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, aşa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerşetori pe picioare". Cînd, deodată, uşuraticul curtezan pare a oferi atenţiile sale unei alte doamne, suferinţa pune stăpînire şi pe soţia lui, declanşînd în sufletul lui Gheorghidiu curentul unul fel de duioşii, repede întrerupta de sentimentul singurătăţii mai adînci, căci nu numai bucuriile, dar şi durerile se ţeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar cînd se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoştinţa pentm femeia frivolă şi o stranie linişte vin să-1 aline. în sfîrşit, cînd intimitatea, atîta vreme imposibilă, se restabileşte noaptea tîrziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistenţă uimitoare. „Ce sa-i reproşez ?" se întreabă Gheorghidiu în faţa femeii gata sa ia iniţiativele luptei. Nici un fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci „tot ce e sens, tot ce e adevărat, tot ce e conţinut real scapă printre silabe şi propoziţiuni, ca aburul prin ţevile plesnite". Şi o oboseală, o senzaţie de sfîrşeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veş-

tede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie, îmbelşugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras, dealtfel, toată bogăţia observaţiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator", cu comparaţiile defavorabile soţului, cu căutarea intimităţii noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoinţă compensatorie arătata soţului, cu parada siguranţei de sine în faţa rivalei posibile, cu suferinţa dezamăgirii trecătoare, pînă la agresivităţile finale, tot atîtea stări reflectate de oglinda limpede a soţului gelos, evoluînd el însuşi prin sentimentul stmjenirii, al singurătăţii morale, al dispreţului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoştinţei şi liniştii care i se substituie, pînă la oboseala urmînd neputinţei de a cuprinde făptura ele abur a sentimentului tulburător. Ştim bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufleteşti, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiţia unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripţia lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei" veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate şi distincţie. Sentimentele nu ne sînt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraţionale ale sufletului, ci ca consecinţele unor acte de reprezentare şi de judecata. „Atenţia şi luciditatea, explica Gheorghidiu în spirit stendhalian, nu omoară voluptatea reala, ci o sporesc, aşa cum dealtfel atenţia sporeşte şi durerea de dinţi. Marii voluptoşi şi cei care trăiesc intens viaţa sînt, neapărat, şi ultralucizi" (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natura reflexiva şi pătrunzătoare, care suferă pentru ca gîndeşte şi analizează.

Acestea fiind poziţiile lui Camil Petrescu, se înţelege care va fi materialul plastic întrebuinţat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minţii, imaginea intelectuala, altceva totuşi decît alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Cînd, în timpul unei discuţii, Gheorghidiu constata deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori şi propriile luî concepţii asupra subiectului, „simplismul convins al acestei discuţii.

observa el, mă făcea să surîd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru" (I, p. 13—14). Natura lui pasionată şi stîngace îl face pe Gheorghidiu să ne propună următoarea comparaţie : „Totdeauna, insuccesul mă face în stare sa comit, după el, o serie interminabilă de greşeli, ca un jucător la ruleta, care, încereînd să se refacă, mizează mereu în contratimp : de două, trei ori, pe rînd, roşu şî trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine şi, aşa la nesfîrşit, cu îndîrjire" (I, p, 17). Gheorghidiu întrebuinţează o dată expresia „nelinişte metafizică", şi tînăra lui soţie îi cere mai firziu explicaţii asupra înţelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzata: „M-a mirat, lămureşte, el, că a reţinut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursionişti un obiect de curiozitate colorată, în muzeu" (I, p. *95).* Nici una din aceste imagini şi celelalte multe din aceeaşi categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea" aparenţe, ci a „înţelege" gînduri şi situaţii. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi şi Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcţia de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc, iată imaginile intelectuale ale luî Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, nici un alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în naraţiunile şi analizele sale atîtea idei generale. Cînd Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuţii asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucneşte : „Cum sa admiţi formula de metafizica vulgara, că iubirea sufletească e o conjugare de entităţi abstracte; cari cînd se desfac se regăsesc, în aceeaşi formă şi cantitate, ca înainte de contopire ?" (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul : Din doi litri de apa şi sare se pot izola cantităţile exacte ale celor doua corpuri amestecate, dar femeia nu-şi poate retrage, după voinţă, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mal târziu, fără comparaţii lămuritoare: „Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă" (I, p. 24). Teorii livreşti intervin adeseori în reflecţiile studentului în filozofie : „La origină (Bergson arc

neîndoios dreptate) inteligenţa n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas şi azi acelaşi lucru" (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ştefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decît pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filozof : „O explicaţie, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăţi, ar fi că oamenii ceilalţi nu există pentru noi, decât în măsura în care le cunoaştem dorinţele, preferinţele, nădejdile, actele şi atitudinea în decursul vieţii" (i, p. 81). Şi cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoştea în felul acesta decît pe copiii săi. într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecţii generale, folosind terminologia cea mai arida, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la bilozoişti la Bergson, debitat de zelosul învăţăcel tinerei neveste, într-o seara de intimitate conjugală. „Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că nu toţi oamenii visează după aceleaşi regule ?" întreabă nevasta. Şi soţul : „Asta s-au întrebat şî ceilalţi filozofi, cetind pe Kant. El spusese că exista o «conştiinţă în genere». Dar, se vede că e prea puţin... Pe tine te mulţumeşte această afirmaţie, căci pe confraţii tăi într-ale filozofiei nu..." în acelaşi moment junele zelator într-ale filozofiei şi amorului se pomeneşte „cu amîndouă pernele de puf şi dantela în cap" (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului-gust, la un autor de valoarea şî însemnătatea luî Camil Petrescu, rămîn o simplă ciudăţenie.

în *Patul lui Procust,* 2 voi., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziţiei au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus Ia persoana întîia, în forma povestirii şi autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuţiei violente la popota ofiţerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut şi continua de-acolo pe direcţia uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgîl în *Eneida. Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personaje deosebite, relative la aceleaşi evenimente şi completate cu unele din scrisorile pe care ele le primesc şi cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situaţiilor şi ale caracterelor prin încrucişarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a şti ca ceea ce numim „adevărat" este totdeauna produsul unui punct de vedere şi că singura putinţă de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoştinţei este a înmulţi perspectivele în jurul aceluiaşi obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar, în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce şî motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merita s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care Ie însumează *Patul lui Procust* sînt datorite unor oameni care nu fac profesie literară şi pe care autorul, convins că în literatură, ca şi în teatru, diletanţii, prin prospeţimea manifestării lor, neconstrînsă de disciplinele tradiţionale, sînt mai interesanţi, îi provoacă să noteze ceva din viaţa lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziţia autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă ? Nu ştie sa scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniştea : „Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe ^are i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil, şi chiar fără caligrafie" (I, p. 9). Cînd, imai tîrziu, Fred Vasilescu este provocat la rîndu-î să-şi noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, âutoiul linişteşte aprehensiuni ca cele de mai sus, precizîndu-i : „îmi vei fi de folos numai daca îmi vei da material, cît maî mult, chiar cînd ţi-ar pare încărcat şl de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Foloseşte, cînd vrei să te explici, comparaţia. încolo nimic" (I, p. 37). Şi Fred Vasilescu îşi face aşa de bine treaba, încît romancierul care îi publică confesiunea, ^abia ici-colo de a simţit obligaţia unor desluşiri, a cîtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicînd puţin lucrurile nude... ca să evite Indiscreţiile". Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potenţarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existenţe", nu ca o compoziţie

literară, şi meritul Iui urmează a fi judecat după succesul acţiunii de captare a impresiilor din izvorul însuşi al vieţii trăite.

Dacă trecem peste convenţia literară a acestui mod de încadrare, care aminteşte destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite" sau al schimbului de scrisori, şi judecăm fondul însuşi al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste.,,* era mai adesea scurtă şi nervoasă, întîlnim acum lunga perioadă proustiana, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociaţii in jurul unei impresii unice, care face uşor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influenţă identificabila a artei literare a lui Marcel Proust, Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliţi sa examinăm o poziţie care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare sa fi făcut impresie asupra tinerilor. De curînd, un valoros scriitor din generaţia nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Şantier* şi cu indicaţia în adaos „roman"[1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină, în prefaţa ni se dau motivele justificatoare: „Nu înţeleg de ce ar fi «roman», scrie d-l Mircea Eliade, o carte în. rare se descrie o boala, o meserie oarecare sau o cocotă — şî n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri, sau viaţa unui om între cărţi şi vise". Şi mai departe : „Orice se întâmplă în viaţă poate constitui un roman. Şî în viaţă nu se întâmpla numai omoruri, căsătorii sau adultere ; se întâmplă şî ratări, entuziasme, filozofii, morţi sufleteşti, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic..." *(Şantier,* 1935, p. 8—9*).* Ne găsim deci în prezenţa unui manifest al „existenţialismului" literar. Dat d-l Mircea Eliade a spus cuvîntul hotăritor: „Orice e viu se poate transforma în epic", ceea ce înseamnă ca nu tot ce e viu se transformă de fapt şi că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forţa şi pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

[1] **Variată pe coperta interioara: «roman indirect".**

Sînt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărăşie cu atîţia autori şi cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gândirii şi a sentimentului exista procedee generale şi individuale, unele trec de Ia maeştri la ucenici, altele apar prin graţia inexplicabilă a marilor talente şi aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenința sa devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluţie pe care am urmărit-o, n-am întâmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca. pe un exerciţiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toţi scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meşteri făuritori ai limbii, dezvoltând virtualităţile eî. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri şi sonorităţi variate, cunoaşte imagini de felurite categorii, şî scriitorii, adevăraţii scriitori, folosind şi potenţînd toate aceste mijloace, alegându-şi un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înşişi, în ce au ei mai profund şi mai original. Limba are posibilitatea sa nareze, să evoce şi să analizeze, dar abia prin lucrarea literară naraţiunile te seduc, evocările îţî aduc în faţa splendoarea lumii sensibile, analizele îţi comunică ceva din zbuciumul fiinţei omeneşti. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meşteşugului uman. Scriitorul este un artist. Cu această conştiinţă, prozatorii români, studiaţi aci maî cu seamă în latura contribuţiei lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Ocr. 1939 — aug, 1 94 J

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BALCESCU

în prefața primei ediții a lui *lon-vodâ cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionista a metodologiei istorice, B.-P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreita preocupare, cu „trei scalpeluri de artă", după cum le numeşte el în limbajul său metaforic: „critica, perspectiva şi coloritul". Ce se poate numi critica şi coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. în ce priveşte „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea maî ample lămuriri. „Perspectiva, scrie el, se cuprinde întru a dispune toate părțile întregului aşa încît să nu vă întîmpme lacune esențiale alăturea cu detalii superflue ; nimic să nu fie de prisos, nimic -să nu fie descusut; cele importante sa reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare **abia** să mijească mai încolo." Aşa-numita „perspectivă" ar **fi,** deci, un procedeu al compoziției istorice, o metoda de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza şl valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor 'stilistice în narațiunea istorică ne dovedeşte însă că perspectiva despre care ne vorbeşte Hasdeu nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar şi a acelor unități mai limitate care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se opreşte pentru a evoca o luptă, o .manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea şi învălmăşeala unor

astfel de evenimente **cere** cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt însă criteriile valorificării și care .sînt mijloacele capabile sa siublinieze importanța superioara a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă ? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm clin ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simpla masă amorfă, fără nici un relief ?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei, într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu, și vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni îin stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare.[1]

După tipul său adînc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el fapta, un episod în luptele naționale ale timpului. Condus de o asemenea concepție, intervenția vallorificatoare va fi cu atît mai vie Ia un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în limilina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai Umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt antipatice pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Câteva din episoadele narative sau dîn tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sant povestite Ia prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui (timp ; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și «înt împinse, odată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul,* publicată

[1] **Este vorba despre *Problema stilistica a imperfectului, Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, Prezentul etern în narațiunea istorica* (n. *cd.*).**

de A. I. Odobescu, ed. a Il-a, 1877, p. 64—65 : „Mihai sosi a doua zi, luni (23 ianuarie), de cu noapte, și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman Ia Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-pașa, nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai strângea oști și voia sa-și jmai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul *se grăbește, trece* Dunărea pe gheața pe la Marotin și își *înșiră* ostile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dânsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătura din Bulgaria. El își *îndeamnă* ostile a se lupta wtejește pentru gloria lui Cristos și mîntuirea patriei, și, cu frunte de leu» bărbătește, mai repede decît^ ai gîndi, *năvălește* asupra turcilor care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încaieră. Bătaia ținu cîtva, fu sângeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebuiră a se pleca furiei românilor ; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morți; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îi *ucid* sau îi *prind* mai pe toți."

Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor «ale Ia prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai *„se grăbește, trece* Dunărea", „își *îndeamnă* ostile", care năvălesc asupra turcilor și *„ucid* sau îi *prind* mai pe toți". Nici una dm celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clara lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față ân față două personaje, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. în .povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-pașa, ne sînt descrise, de fapt, numai acțiunile celui dintâi, în timp ce acelea ale lui Mifstafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. în renumita descriere a luptei de la Calugăreni sînt individualizate însă atît faptele Iui Mihai, **CÎT** și cele ale dușmanului său, Si-

nan ; dar, pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut.

Iată interesanta pagină (extrasa din *op. cit.,* p. **128—129)**: „Sta să apună soarele după orizont cînd vestea că ajutorul aşteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei şi un curagiu nou în inima acelei rnîni de voinici români care ca nişte zmei se luptau, trăg$ndu-se în faţa- nenumăratelor gloate ale unui duşman învingător. Acest ajutor însă ce ai noştri **şi-1** închipuiau tare nu era decît o ceată de **300** pedestraşi din Ardeal cu puşti. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor şi de reîm **barbă** ta rea oştilor sale ca să smulgă biruinţa de la vrăjmaşi. El îşi *preumbla* privirea pe cîmpul bătăliei, *vede* mişcările turcilor şi după dînsele îşi *pregăteşte* pe ale sale. Sinan-paşa, văzînd retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noştri în frunte, în vreme ce Hasan-paşa cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihaî atunci *se aşază* cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, *trimite* pe căpitanul Cocea cu **200** unguri şi alţi atîţia cazaci pedeştri ca să ia pe vrăjmaşi pe la spate, şi Albert Krraly *asază* cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziţie şi *stă* gata a trăsni pe vrăjmaşi de vor îndrăzni a trece podul. Sfirşind aceste pregătiri, Mihai *cugetă* în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroifcă spre a descuraja pe turci şi a îmbărbăta pe ai săi. El *hotărăşte* atunci a se jertfi ca altă dată şi a cumpăra biruinţa cu primejdia vieţii sale. RicKcînd **1**
ochii către cer, nărinimosul domn *cheamă* în aj*utoru-i protecţia mântuitoare a zeului armatelor, *smulge* o secure **os**tenească de U un soldat, *se aruncă* în coloana vrăjmaşă ce-l ameninţă mai de aproape, *doboară* pe toţi cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, *ajunge* pe Carairhan-paşa, îi *zboară* capul, *izbeşte* şi pe alte capete din vrăjmaşi şi, facînd minuni de vitejie, *se întoarce* la ai sai plin de trofee şi fără de a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creştini îi *însufleţeşte* şî-î *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate."

Alternarea trecutului cu prezentul şi semnificaţia stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul

de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personaje secundare asupra cărora scriitorul nu doreşte să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului : Sinan *„luase* inimă" *„vrea* a-i desface" pe români; Hasan-paşa cu Mihnea-vodă *„alergau* prin pădure" eoc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului; el *preumblă, vede, pregăteşte, trimite, cugetă, cere, hotărăşte, smulge, se aruncă, doboară, izbeşte* şi *se întoarce.* Prin această alternare a timpurilor şi prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obţine impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Băkescu îl foloseşte de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan şi ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „Sinan, văzînd aceasta, continua Bălcescu, spre a da curagîu la ai săi, *ia* ofensiva şî *trece* podul. Dar deodată *se vede* oprit în faţă de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea, şi în coastă trăsnit de tunurile aşezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulţimea îndesată a turcilor, le *găureşte* rîndurile şi le *pustieşte* toată aripa dreapta. îndărătnicul vizir, fără de a-şi pierde cumpătul, *izbuteşte* a-şi întocmi ostile în rînduială ; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele şi ucigătorul foc al Iui Kiraly *zdrobesc* iară această rînduiala ; şi turcii, minunaţi de îndrăzneala cu care românii, ce-î priveau ca biruiţi, îî *izbesc* acum, *încep* a fugi razlăţaţi etc." *(op. cit., p.* **129).**

Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent deopotrivă cu acele ale românilor şi ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai ? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la CălugărenL După primele succese ale lui Mihai, iniţiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanţei, şi mişcarea sti-

listică a povestirii subliniază evenimentul trecând faptele turcului la prezentul indicativului: Sînan *„ia* ofensiva", *„trece* podul". Dar deodată Mihai şi ai sai îşi recâştigă avantajele ameninţate un singur moment şi povestirea continuă şi pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor înadîncime, tehnica basoreliefului este suspendată într-o_ singură împrejurare, şi anume atunci când faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele conveneau a fi comprimate în acelaşi prim-plan al importanţei.

Puţini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanţe stilistice toate intenţiile gîndului şi sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităţilor expresive legate de^ alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuoz.

1940

NICOLAE BĂLCESCU, ARTIST AL CUVÎNTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza naţională şi democratică a românilor, de la **a** cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un şir de manifestări scrise şi vorbite, articole şi studii, conferinţe şi comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît şi contribuţia sa în mişcarea de idei a epocii pe care **a** străbătut-o cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele şi ideile gânditorului democrat şi ale luptătorului revoluţionar, acţiunea lui politică şi ideologică împotriva iobăgiei şî pentru independenţa naţională, împotriva boierimii cosmopolite şi în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate şi neatârnare. S^au pus în lumină elementele materialiste ale concepţiei sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale şi a antagonismului dintre ele, ca şi rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat, de asemenea, însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric şi ca economist.

Prin toate aceste contribuţii, cunoaşterea operei şt a personalităţii lui N. Bălcescu a ieşit mult îmbogăţită. Un aspect a rămas totuşi mai puţin studiat, deşi el întregeşte în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului şi a operei sale, şi merita în toate privinţele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puţin important decît latura ei ştiinţifică şi socială şi stând într-o strînsă legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic

•mai prejos de cele care-i întregesc figura de cugetător şi luptător şi-i sprijină însemnătatea şi faima.

Printre bărbaţii care au pregătit şi condus mişcarea revoluţionara de Ia 1848, Bălcescu este unul dintre cei ce au legat acţiunea lui de o operă literară, iar această operă şi-a păstrat întreaga prospeţime şi întregul relief. Motivele acestei tinereţi a operei, ca şi a desfătării artistice cu care o parcurgem încă stau, mai întîi, în adîncirnea şi vigoarea simţirii ce a inspirat-o, în generozitatea şj avîntul acestei simţiri. Frumuseţea artistică a operei luî Balcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoţim cu sentimentul unei aprobări totale, aşa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea grava. Ne cucereşte şi ne mişca în paginile Iui Bălcescu adevărul expresiei, desfăşurarea ei, uneori vehementă, alteori largă şi măreaţă, totdeauna însufleţită, de o emoţie sincera şi.adînca. •

Scrierile lui Balcescu nu au numai un conţinut de o rară <3ensitate de idei, dar şi un cuprins emotiv neobişnuit de cald şi vibrant. înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătăţi sufleteşti care ne subjugă. Admirăm, atunci, pe artist pentru ca ajungem să respectăm şi să iubim omul şi personalitatea lui morală.

Impresia, generală trezita de opera Jui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor şi procedeelor sale, prin cunoaşterea limbii, a stilului şt a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica şi critica literară îşi pot, deci, aduce contribuţia lor în direcţia întemeierii ştiinţifice a unei impresii pe care cititorul o cîştiga, dealtfel, singur şi încă de la prima atingere a operei.

Desigur, cercetarea mijloacelor ligvistîce şi artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile şi tendinţele lui. [...] Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limba este şi pentru formele ei artistice, legate şi ele în mod „nemijlocit" de activitatea gîndirii. Adevărul acestei aserţiuni se vădeşte încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsa legătură cu poziţiile lui de istoric, cugetător şi revoluţionar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, „nu va mai fi nici un rob, nici o naţie roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stapîn pe altul, ci domnirea Dreptăţii si Frăţiei" ; luptînd, adică, pentru independenţa şi libertatea românilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice, menite să probeze legitimitatea drepturilor şi năzuinţelor care însufleţeau păturile oprimate ale poporului român, dar în acelaşi timp să le şi mopilizeze_ în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreţie. Istoricul a susţinut astfel pe revoluţionarul Balcescu, şi ideile, ca şi tendinţele lui practice şi active, şi-au găsit forma- lor adecvată în limba şi procedeele lui artistice.

Autorizîadu-se de la trecut peatru a susţine năzuinţe actuale, evocînd luptele şi libertăţile trecutului pe care dorea să întemeieze aspiraţiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziţie în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni şi construcţii vechi, mai ales cronicăreşti,. care dă stilului său una din caracteristicile Iui cele maî izbitoare. Câ om modern, doritor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîştigurile societăţilor mai înaintate din apusul Europei, Balcescu a primit, odată cu ideile noî, cuvintele care le exprimau. Neologisme din izvor francez sau italian sînt destule, în operele lui Bălcescu, ca, de pildă. *concuistă, concherant, coopera, confianţă, conciliaţie, a dirige, desperanţă, a expia, favorul, a mepriza, monarşic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnei; seanţă, seif* etc, la care se adaugă cuvintele transmise prin influenţa rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivaţia lor în *-ie* şi cu accentul pe silaba antepenultimă, precum: *armie, misie* (pentru *misiune), naţie, colonizaţie, asoţiaţie, emanţipaţie* etc. Cu toată prezenţa neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui şi mai tîrziu. Pentru a nu* corupe caracterul naţional al limbii, Balcescu a preferat,, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească, procedeul calcului lingvistic sau al traducerii, întrebuinţînd : *atîrnare* (pentru *dependenţă), omenire* (pentru *umanitate), orăşenie* (pentru *burghezie), sîmţiment* (pentru *sentiment)^ simţibilitate* (pentru *sensibilitate), a inima,* şi *inimat* (pentru *a anima,* şi *animat)* etc. Prezenţa acestor formaţiuni în limba lui Balcescu alcătuieşte un interesant document al luptei pe care o da scriitorul pentru a-şi largi sfera de exprimare, fără-

să înmulţească peste măsura numărul cuvintelor de provenienţă străină şi **să se Îndepărteze, astfel, de limba poporului.**

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele şi construcţiile pe **care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme şi construcţii păstrate în parte şi în limba populară** — şi **care corespund întru totul poziţiei sale** de **istoric revoluţionar. Vorbind în numele trecutului, bogat** în **lupte şi libertăţi, evocîndu-1 adesea, el vorbeşte si** în **limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicăreşti, ale vocabularului, morfologiei şi sintaxei lui Bălcescu** sînt **foarte numeroase şi ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulţumim însă cu cîteva exemple.**

Ceea ce te izbeşte cînd străbaţi lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepţiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să consideram, de pildă, chiar termenul *cuvînt.* Cine-**1** întrebuinţează astăzi îi dă, de obicei, înţelesul de : sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee ; sinonimul lui este : „vorbă". în limba veche există însă pentru „cuvînt" şi înţelesul de „raţiune" sau „motiv". **în** acest înţeles, **o** veche legiuire scrie : „pentru ca sa nu aibă muierile cuvînt de îndreptare..." Accepţiunea s-a păstrat şî în limba poporului, încît acesta o înţelege cînd o întâmpină în versurile lui Eminescu; „Dacă tu ştiai problema astei vieţi cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt." Bălcescu îi da acelaşi sens cînd **scrie**: „El -(Sigismund Baihory) îi învinovăţea (pe poloni) cu mare cuvînt că au intrat în această ţeară (în Moldova) fără nici un drept". *Cap* (şef), domnitor — apare la Ureche : „unde au socotit ca să nu vie fără cap, şi au ridicat domn", dar şi la Bălcescu : „supuse... unui cap războinic". „A îndatora" înseamnă astăzi : a aduce servicii cuiva care, din această pricina, contractează obligaţii faţă de cel ce i le-a adus. Există însă şi accepţiunea maî veche : a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva. Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului cînd scrie : „Proprietarul putea să-**1** îndatoreze (pe rob) a-**i** munci cît va voi". „A robi", pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă : a face (pe cineva) rob, a aduce (pe cineva) în robie. Limba maî veche folosea însă acest cuvînt cu înţelesul de : a face muncă de rob. Un vechi text juridic notează : „Până la sfârşitul vieţii lui să robească cu nevoinţă" ; tot astfel şî Bălcescu : „o ţcară întreagă să robească la câţiva particulari". *Scump* (avar) şi *scumpete* (avariţie) se găsesc **in** textele vechi. Cronicarul Muşte scrie : „Duca-vodă, pentru scumpetea luî... n-au primit sfatul lui Racoţi". Poporuî păstrează acest înţeles în proverbul: *scumpul mai mult păgubeşte ;* dar şi Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-paşa, cum că: „opreşte pe seamă-i banii cu cari trebuie să plătească ostile (astfel că) e de temut ca... scumpetea lui sa nu pricinuiască nenorociri..." *Strîmbătate* (nedreptate) nu surprinde pe nimeni cînd îl întâmpină la Necuke : „Viind Duca-vodă în scaunul domniei.., nu să plângea nimeni de nici o strîmbătate" ; dar nici la Bălcescu : „i-au silit cu strîmbătate sa primească jugul supunerii". Prezente în vechile texte, dar apropiate de înţelegerea actuală sînt şi alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum : *a se oşti* — a se război; *price* — ceartă, neînţelegere ; *scădere* — pagubă, decadenţă etc. Exemplele s-ar putea înmulţi,, dar toate ar dovedi că, deşi Bălcescu foloseşte adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre cele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puţin, nu ridică nici o dificultate în faţa ânţelegeriî comune a limbii.

Acelaşi este cazul şi pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele şi construcţiile Iui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Aşa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne-* este generală în limba veche, dupa cum o dovedesc formele spicuite de lingvişti încă dîn textele secolului al XVI-lea, precum: *neavut, nebătrînit, nebeţk, necăit* etc. Compunerea cu *in-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi scriind *neexperiinţă,* şl nu in-*experienţă,* cum s-ar putea scrie astăzi.

S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziţia *pe.* S-a observat ca, apărut de timpuriu în limba, acuzativul prepoziţional, în funcţie de complement drept, manifestă tendinţa de a dispărea prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi cînd scrie : „ungurii... făcură pe lume a crede intr-o viitoare crăie a Daciei" ; sau: „ei înşelară lesne pe popor", sau chiar: „vom vedea pe naţia română ieşind de abia din vijelia năvălirii barbarilor" etc.

Perfectul conjunctivului la verbele active compuse cu *fie* £Ste destul de des în vechile texte. Linşviştii l-au remarcat •în Coresi: sa fie auzit, să fie dat, să **fie** născut, să fie zis. ÎI întrebuinţează şi Bălcescu: „Gîmpia... pustie trebuie să fie .rămas pe seama statului, formând ceea ce la romani se numea *ager publicus."*

Gerunziul derivat nu de la infinitiv, cum se face îndeobşte, ci de la persoana a Il-a singular a prezentului indicativului este adeseori observat în limba veche de pildă la Coresi, *dar şi în graiurile regionale : *ţiind, pitind, viind.* Aceste forme Ie întâlnim şi la Balcescu, care mai scrie : *râmîind, propuind* .etc. S-a observat, de asemenea, tendinţa limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme nonreflexive, şi dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întâmpină şi Ia Bălcescu, care substituie activul reflexivului în : „Astfel a urmat în toată Europa, astfel a trebuit să urmeze şi la noi", sau substituie reflexivul pasivului cînd scrie: ^locu-i rile... nu se stăpâneau de nimeni", „Constituţia politica... **se** .zdrobeşte", „Fanarioţii şi ciocoii pradaseră un veac ţara* poporul cere ca puterea sa se ia din mîinile lor" etc.

întrebuinţarea formei lungi a infinitivului în locul celei •scurte este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie: „Pana a se strângere oastea toată" ; şi Miron Costin : „S-au gătit a starea cu război" ; .-pierduse şi el nădejdea de a-i dobândirea" etc. Bălcescu utilizează şî el forma lunga a infinitivului : „fraţii lui Baltag zar, cari apucaseră de-a fugire in Polonia."

Inversiunea, foarte obişnuită la cronicari, este obţinută, acum prin antepunerea complementului de diferite categorii,:: .,„către care mai cu deosebire el adresase plângerea sa" ; „în-? tunerecul ce din mulţimea, fabulelor acoperă începutul Istoriei noastre" ; „istoria lămurit ne spune" ; „anevoie s-ar putea pricepe" etc.

Construcţiile cu verbul la sfârşitul frazelor sînt şi ele •cronicăreşti: „Horia moarte cumplita pe roată suferă". Din? toate aceste particularităţi de limbă rezultă atmosfera arhai-, :zantă a scrierilor lui Bălcescu, dar şi sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme şi construcţii s-au păstrat in graiul poporului.

înzestrat cu acest instrument lingvistic, ^Bălcescu îl pune tn serviciul operei sale de istoric şi de scriitor revoluţionar.*

Toate operele sate se leagă de una sau de alta din aceste direcţii ale_ activităţii lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *naraţiuni,* menite să restabilească faptele trecutului şi figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluţionar, a scris *discursuri,* compuneri capabile să mişte şi să înflăcăreze. Naraţiunea şi discursul sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în naraţiunile amintite apar unele din mijloacele discursului, unele procedee oratorice, după cum în discursuri **se** Ivesc şi pasaje narative. Păstrând totuşi deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, maî întîi, formele compoziţiei narative la Bălcescu, categoriile şi procedeele ei, adică chipul în care se înlănţuie evenimentele în povestîre/'unităţile în care ele se constituie şi mijloacele lor de limbă şi stil.

Daca luăm în considerare cea mai întinsă şi mai însemnată dintre operele istorice şi narative ale lui Bălcescu : *Istoria românilor sub M'ihai-vodâ Viteazul,* ne izoeşte compoziţia ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărţi care duc povestirea domniei lui Mihai pmă la bătălia de la Miraslău. în interiorul celor cinci cărţi, care urmează linia dreapta a timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înşiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată şî prin deplasări în spaţiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor Ţarii Româneşti şi ale Moldovei sub Alexandru Ilîeş şi Aronvodă, şi după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, naraţiunea se deplasează în Turcia lui Murâd III şi pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei, Rudolf II, şi la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru â înfăţişa acţiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele Iui **se** vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Necontenit acesta este procedeul de compoziţie al lui Bălcescu.

în tot cursul expunerii sale, naraţiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcţii şl, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situaţia la care expunerea liniara ajunsese sau pentru a ajuta înţelegerea situaţiilor următoare. Simpla compoziţie

liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice ; ea este, în general, aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric şi un gînditor, atent la complexitatea şi interdependența faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. EI ştie că orice fapt istoric particular aparține unei totalități şi că își primeşte întreaga semnificație numai din legăturile lui. Această înțelegere a istoriei determină forma compoziției narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmăreşte, dealtfel, numai să ne înfățişeze oamenii trecutului şi faptele lor aşa cum ele s-au petrecut, dar să ne şi facă a le vedea'. în Intermediile narațiunii liniare se introduc, deci, în afară de vastele perspective de totalitate şi conjunctură pe care le-am amintit: *portretele, tablourile* şi *episoadele* — menite să învie povestirea sa. Arta portretistică a luî Bălcescu alcătuieşte unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai Viteazul: „în acel timp de chin şi de jale strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit şi lăudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile lui alese şi felurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către Patrie, îngăduiala către cei asemeni, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobeau multlăudatul său caracter. Acesta era Mihai, banul Craîovei, fiu al lui Pătrâşcu-voievod, care, pentru blândețea cu care cîrmui țara de la 1554, se numeşte cel Bun."

Descrierea portretistică înaintează, deci, de Ia aparența exterioară la ființa sufletească a modelului său pe care îl recompune din însuşiri morale generale: credință, patriotism, toleranță, omenie, dreptate, sinceritate, statornicie. în acelaşi fel procedau maeştrii portretului clasic, compus din facultăți, şi nu din însuşiri ; din substantive, şi nu din adjective, într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II : „Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab şi superstițios : dulce la trai, dar iute la mînle şl adesea, atunci, şi la cruzime ; dedat cu totul la misticism, la poezie şi la voluptate, amator de danț si muzică, de vorbe cu duh, ba încă şi de mucalitlîcuri, el iubea mecanica, ceasornicăria şi actele de reprezentație. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, şeicî, femei, pitici şi nebuni, lasînd domnia în mîna femeilor seraiului. Sub o mînă aşa slabă corupția intră în toate ramurile administrației împărăției." Modelul este înfățişat prin dispozițiile lui morale şl prin uşuraticele lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri şi oameni care dau impresia unor concretizări **a** acelor dispoziții şi stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedeul a reuşit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudolf II, la numai o pagină depărtare: „Pe scaunul cesarUor Germaniei şedea în acea vreme Rudolf al II4ea. Cu un caracter şi cu virtuți ce **aT** fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă departe trebile statului spre a se ocupa de ştiințele naturale şi de antichități pentru cari îşi sleise finanțele, iar mai cu seamă de scrieri astrologice cari umplură duhul său, din natură posomorit şi sfiicios, de o mulțime de superstiții de rîs şi funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziția lui şi neîncetat spăimîntat de proorociri absurde, el se făcu cu totul neapropiat supuşilor săi. înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de fumuri, el sta închis în laboratorul său, în timp ce zavistia înlăuntru şi războiul dinafară amenințau zdrobirea împărăției lui."

Cîteşitrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului față de oamenii pe care-i reprezintă ; judecățile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele şi, prin urmare, termenii aprobării şi dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. în ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de ființele sau lucrurile lui familiare, prezentate cu o mare animație sau abundență. Aceste înfățişări ale mediului consună cu omul pe care-1 împrejmuiesc şi-1 exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorânduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu se întruchipează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privințe pe ale maeştrilor flamanzi şi olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puțin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reprodus în antologii, este cel al lui Mihai şi al gîdei: „Sosind (Mihai) în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroşi, se apropie de osîndit. Dar cînd

aținti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă.; ridică satirul, voieşte a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpîneşte şi, trîntind la pămînt satirul, fuge printre mulțimea adunată împrejur,. stri-» gînd, în gura mare, că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om." Tabloul cu verbele la perfectul simplu pînă în momentul scenei însăşi, cu numeroasele-i verbe menținute la prezentul istoric, are o mare concentrare şî vigoare. Cînd Bălcescu zugrăveşte un tablou în mişcare, ca acela care reprezintă convoiul ungurilor căzuți prizonieri la turci în fața cetății asediate a Sissekului, narațiunea se face la imperfect timpul care redă mai bine mişcarea. Şi de unde tabloul luî Mihai şi gîdea este construit prin juxtapunere de propo* ziții principale în ritm rapid, de data aceasta propozițiile sînt introduse prin adverbe sau locuțiuni adverbiale *(înaintea lor, apoi, pe urma, tn sfîrşit),* care încetinesc mişcarea frazei şi> sugerează încetineala însăşi a jalnicului convoi: „Trei sute din acei nenorociți fură duşi în triumf înaintea locuinței ambasadorului împărătesc ; înaintea lor nişte muzicanți cari făceau să se auză muzicele cele mai barbare; apoi o trupa cu armele cîştigate; pe urmă veneau carăle încărcate cu prada, şi, în sfîrşit, nenorocitele jertfe ale robiei: oameni, femei, copii şi bătrîni erau împinşi înainte cu izbiri tari de bice;sau de toiege, ca nişte turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vînduți în târg."

Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menținut la modul istoric şî arheologic prin descrierile amănunțite ale alaiului domnesc şi ale costumului domnitorului. Viziunea h-are destulă concentrare şi putere evocatoare. în schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipseşte nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mişcărilor şi gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic : „Puseră capul pe masă şi Mihai cătă puțin la, dînsul în tăcere pînă cînd, văzînd pe doamna Stanca ce era lîngă dînsul înecîndu-se în lacrimi, o întreba pentru ce plînge ? — Pentru că, răspunse aceasta miloasă şi simțitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîmpla şi ție sau' acestuia — arătînd pe fiul sau Pătraşcu. Această vorbă pătrunse inima oțelita a asprului domn şi-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omeneşti. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui şi din inimă strigă: — O, săracul popă ! săracul popa !"

Aceste tablouri şi altele, destul de numeroase în *Istoria românilor sub Mihai-vodâ Viteazul,* vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini şi de a le însufleți. Nu este de mirare, deci, ca pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compozițiile lui Theodor Aman .şi G. D. Mhrea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. într-o recenta comunicare academică s-a făcut chiar Ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustrații pentru *Istoria românilor sub Mihai-voda Viteazul,* după cum o dovedesc copiile luî de pe stampe reprezentând ostaşi turci şi costumele epocii luî Mihai, copii Intrate de curîhd în colecția Academiei R.P.R. Valorile plastice ale narațiunii lui Bălcescu n-au întârziat astfel să atragă atenția pictorilor şi să le inspire opere care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mişcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atît de dezvoltat la urmaşul său Al. Odobescu, este mult mai puțin însemnat Ia el. Omul, şî nu natura, alcătuieşte obiectul interesului său de moralist şi al viziunii sale de scriitor descriptiv. Cînd ajunge a descrie Valea Călugărenilor, locul marii bătălii a lui Mihai, autorul nu găseşte decît Indicații oarecum topografice : „Drumul care merge de la Giurgiu spre Bucureşti trece printr-o cîmpie şeasă şi deschisă afara numai într-un loc, două postii departe de această capitala, unde el se află strîns şl închis între nişte dealuri păduroase. între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mii, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovuluî ce o îneacă şî pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi şl mocirla." Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicații: „în sfîrşit, soarele veni .să lumineze această mare zi", sau: „Sta să apună soarele după orizon", sau: „Cînd începu a se face ziuă" etc.

O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărții a patra a *Istoriei românilor sub Mihai-voda Viteazul*; descrierea Ardealului. Totuşi, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care porneşte de la o impresie individuală şi unica.[1] Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care porneşte de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la acea a florei, la unele detalii ale faunei şi la enumerarea bogățiilor subsolului. Podişul Ardealului este văzut din perspectivă de pasăre : „Un brîu de munți ocoleşte, precum zidul o cetate, toată această țară, şi dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei ca nişte valuri proptitoare, mai multe şiruri de dealuri nalte şi frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi şi peste lunci." Natura vegetală şi animală este evocată prin notațiile : „Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Şi nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țarilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse şi văruite, unde bivolul dormitează alene." Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor Iui: „stînci prăpăstioase, munți uriaşi a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi care, mugind groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii şi o spăimîntează totdeodată." Este un peisaj generalizator şî compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întruneşte impresii tipice, grațioase şi sublime. Scriitorul nu întrebuințează epitetul care pictează, ci pe acela general şi ornant : *munți uriaşi, lunci înverzite, văi răcoroase* — ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu cînd revine la narațiunea împrejurărilor omeneşti, în multiplele episoade care dau varietate şi mişcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian şi omul său de încredere, Românul, care îl previne printr-o

[1] Pagina aceasta împrumuta, dealtfel, unele din elementele ei lui A. de Gerando: *La Transilvanie et ses bab'ttants,* Paris, 1845, după cum a arătat V. Guțu într-o cercetare recentă.

indiscreție cinstită şi măsurată de masacrul ce se pregătea în oraşele țarii; episodul morții lui Murad III, minat de melancolia şi^ superstițiile lui; uciderea fraților lui Mohatfțfd^III; episodul Măriei Putoianca, războinica în haine bărbăteşti-vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory ; întregul episod^al Iui Răzvan, viteazul domnitor de origine țigană, care aflä moarte nevrednică de sine în țeapă ce-i pregătise^crudul Ieremia Movilă; multele descrieri de lupta în care sînt^ arătați eroi în acțiunile lor individuale, ca în *Iliada,* dar şi mişcările colective ale armatelor întregi — toate aceste episoade şi nenumărate altele fac ca *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul şî episodul fiind principalele categorii narative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuințate în genere în acestea. Bălcescu povesteşte mai ales la perfectul simplu. Am întîmpinat însă, într-unui din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în față şi cu o vioiciune mai mare faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva: „Turcii, Ia lumina flăcărilor care ardeau conacele^ lor, se deşteaptă îngroziți şi, pe jumătate îmbrăcați, aleargă şi se adună la palatul emirului, cu hotărîre de a se apăra pînă la moarte." Un altul: „Tot în acea lună, o ceată de români aflara prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad Ia Constantinopol cu multe bogății, răpite maî toate de la duşmani. Românii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munții Emului şi năvălesc fără veste asupră-î." Altul : „Garnizoanele turceşti năvălesc în această țară, cuprind Iofo şi şapte sate dinprejur, unde trec tot prin foc şi sabie, şi duc pe locuitori în robie" etc.

Un efect special obține Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuințînd prezentul pentru a exprima acțiunea eroului preferat şi pe care doreşte s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acțiune doreşte s-o comprime într-un plan de importanță secundară-Narațlunea dobîndeşte astfel o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai leliefat şi altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil tehnica basoreliefu-

lui. Iată cîteva exemple de basorelief în *Istoria românilor sub Mihai-vodâ Viteazul:* „Turcii din acest oraş, aflînd de sosirea_ românilor, se grăbiră a trece Dunărea si le ieşiră în întîmpinare, dar românii îi bat şi îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hîrşova, pe care o dau prada focului." Altul: „Sinan-paşa, văzînd retragerea românilor, luase inimă şi vrea a-i desface şi a-i reschira de tot. Spre acest sfîrşit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noştri în frunte... în vreme ce Hasan-paşa şi Mihnea-vodă... alergau prin pădure sa-i lovească pe la spate. Mihai, atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly aşaza cele două tunuri ce redobîndise de la turci... şi stă gata a trăsni pe duşmani..." etc.

Tot în legătură cu întrebuinţarea timpurilor verbale se cuvine să amintim şi un alt efect stilistic al scriitorului, observat, de asemenea, altă dată : folosirea aşa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfăşurări de fapte, cu intenţia de a sublinia valoarea ei veşnica. Astfel, la sfîrşitul unui pasaj în care autorul povesteşte căderea domnului moldovean Aron-voda, dar şi dezvoltarea evenimentelor împotriva acelora care provocasera această cădere, scriitorul îşi încheie povestirea sa cu o^ maximă la prezent: „Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar." Un alt exemplu de prezent etern întîmpinăm la sfîrşitul episodului care narează viteaza şi uimitoarea carieră a lui Razvan : „Născut ţigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii providenţii nu sunt popoare alese şi popoare osîndite, că ea răspîndeşte deopotrivă îndurările sale peste toţi oamenii" etc.

Cum scriitorul a dat nu numai naraţiuni, dar şi descrieri, adică portrete şi tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obişnuite şi în aceste împrejurări. Tre- 1
buie observat că, deşi trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta scriitorilor s-a încărcat de culoare şi modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanţă coloristică şi imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri care în *Călătoriile* sale revarsă pe paleta lui toate bogăţiile curcubeului. Comparaţiile

lui sînt mai degrabă sărace : încursul unei lupte tătarii sînt: „ca şi nişte mistreţi izbiţi". Altă dată românii sînt: „ca nişte uriaşi" ; altă dată : „ca nişte zmei" ; trupele lui Mihai sînt: „ca un zid de piatră tare". Cîn ta neţul gloriei trecute Vasile Cîrlova a strălucit: „ca o cometă trecătoare" etc Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare : „licoare de pace", „torţa vechilor uri", „briliantul cel mai strălucit al cununei gloriei române". Metonimiile clasice sînt prezente : „a se bate cu ferul", „a scrie cu sabie şi sînge" (o pagina a analelor) etc. Epitetele lui Bălcescu sînt şi ele destul de generale : „neînspăirnîntatul voievod", „mărinimosul domn" ; dar şi: „crudul Filip", „meşteşugitul vizir", „îndărătnicul voinic Albert Kiraly", „bănuitorul tiran Alexandru" etc.

Cu aceste din urma epitete atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu : caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povesteşte nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută: „Ţipetele jertfelor turcilor pătrunseră pîna în cabinetul lui Rudolf II şi deşteptară indolenţa sa". Sau : „Posomorit şi tăcut (Mihai) se depărta de toţi cei ce erau pe lîngă^ dînsul spre a se gîndi zi şi noapte la mijloacele de a mîntui naţiasa". Sau: „Bathory... nu se prileji a răspunde cererii şi dorinţei domnilor români, căci ocupaţia viitoarei sale nunţi ocupa atunci cu totul duhul său atît de uşurel". Sau : „Noul sultan (Mahomed III) era un prinţ crud, afemeiat şi înmuiat de tot prin plăceri, cari îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întîi spre război."

Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa rmaginilor propriu-zise, sînt comparaţiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparaţie: „Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfiora de vederea măreaţă a lui Mariu şi nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui." Călugărenli sînt: „Termopile ale românilor", Mihai: „precum odinioară semizeii cîntaţi de nemuritorul Homer, alerga într-o parte şi în alta prin tabăra turcească". Plînsul lud Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă, de asemenea, amintirea antică: „Astfel plînse marele Cezar cînd văzu înainte-i capul duşmanului sau Pompei". Sinan este : „un Mariu al

turcilor". Sau : „Poporul nostru a avut şi el Grahîi lui". Curajul şi eroismul îi dădea românului: „un caracter vrednic de timpurile antice". Draparea în costum antic a fost un procedeu obişnuit al scriitorilor şi oratorilor revoluţiei franceze: „Ce sunt cele câteva picături de sînge pe care populaţia le-a pierdut pentru a-şi cîştiga libertatea, exclamă odată Jean-Paul Marat, pe lîngă torentele pe care je-au vărsat un Tiberîu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus !" Poporul poate fi adeseori înşelat prin simple cuvinte: „Romanii nu-i acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege ?" împreună cu atîtea elemente a?e culturii lui este probabil ca Bălcescu a găsit în scrierile revoluţionarilor procedeul comparaţiilor şi invocarea amintirilor antice în scopul exaltării patosului republican.

întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Tîtu-Liviu şi Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directa sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situaţie sau sa arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acţiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă : „Sigismund zicea: — La ce a slujit pîn-aci pacea cu turcul ? A obicinuit pe nesimţite popoarele noastre nenorocite a se îngreuia cu un jug greu şi nesuferit. Mai bîne dar să-1 scuture şi a se uni cu împăratul şi ceilalţi prinţi creştini, şi a se lepăda de alianţa cu turcii pe atît de ruşinoasa, pe cît e şi de primejdioasa pentru mîntuire..."

Tot în vorbire directă e şi discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesitatea acţiunii ce trebuia începută şî pentru a le înflăcăra, este redat prin vorbire indirectă : „Apoi, îndreptîndu-se cătra dînşiî, le zise : să-şi aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă, şi de o vor pierde anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el, sunt uimiţi de atîtea pierderi: cetăţile lor din toate părţile sunt cuprinse ; din câte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăzneşte a ţine frunte creştinilor ; că cu dînsul au a se lupta, şi gloria d-a-1 birui va fi foarte mare" etc.

Ideile se înşirufe astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor, şi scriitorul, atribuindu-te eroilor, le topeşte în naraţiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretica a unei analize a situaţiei. Prin discursurile lui fictive, Balcescu doreşte sa rămînă un povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile luî Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului faţă de modelele lui. Afirmaţia poate fi repetata pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent faţă de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un scriitor care, după cum am văzutj pune cercetarea sa în,serviciul hiptei pe care o duce pentru independenţa şi libertatea românilor, pentru scuturarea jugului care apasă asupra iobagului român. Această poziţie îşi află echivalentul lingvistic în mulţimea frazelor exclamative din operele lui. începutul *Istoriei romanilor sub Mihai-vodă Viteazul* are caracterul unei invocaţii: „Timpuri de aducere aminte glorioasa ! Timpuri de credinţă şi jertfire!" exclamă scriitorul. în descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se opreşte pentru a exclama : „Aceasta fapta eroică înfiora pe turci de spaimă, iar pe creştini îi însufleţeşte şi îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Şi cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general şi cu asemenea pilde ce le da !" Marele număr de fraze exclamative, întrebuinţate dealtfel şi de cronicari, împrumută scrierilor luî Bălcescu coloratura lor oratorică şi ne conduc către cealaltă categorie mai de seama a operelor sale, către discurs, către disertaţia oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

înţelegerea celor mai multe dintre studiile Iui Balcescu, precum *Despre starea socială a muncitorilor plugari, Drepturile românilor către Înalta Poartă, Despre împroprietărirea ţăranilor, Mersul revoluţiei în istoria românilor, Trecutul şi prezentul* etc, înţelegerea tuturor acestora ca nişte disertaţii oratorice, ca nişte pledoarii pentru cauze sociale şi politice, nu poate fi contrazisă dacă luăm seama la stilul şi compoziţia lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor şi faptelor pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea şi înflăcărarea sa revoluţionară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum

Puterea armată si arta militară de la întemeierea principatului Valabiei pînă acum, după ce stabileşte existenţa armatei naţionale, „ridicarea gloatelor", în trecutul principatului Valahîei şi marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XlV-Iea, scriitorul Izbucneşte pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui : „Ce materie dureroasa de gîndîre ! Românii încă din veacul al XlV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în barbarie, aveau nişte instituţii cu cari în acele vremi ar fi ajuns o naţie puternică în Europa dacă unirea ar fi domnit între dînşii ! Fie ca rătăcirile părinţilor noştri să ne slujească de pildă precum virtuţile lor de îndemn !" Către sfîrşitul studiului *Despre starea socială a muncitorilor plugari,* scriitorul făgăduieşte a reveni asupra subiectului : „vom judeca (atunci) Ură patimă şl părtinire". Formula este a lui Tacit: *„sine ira et studio".* Dar lipsa patimii şi a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărţire a blamului şi aprobării, inspirate de tendinţele lui : „Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat."

Dezvoltarea ideilor în disertaţiile oratorice ale lui Bălcescu tinde, deci, totdeauna sa dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se înşiră la el pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci şi pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare care se prelungeşte în cauza pe care o reprezintă şi pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelenţă oratorică şi scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezenţa luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marele număr al exclamaţiilor sale. Acestea sînt uneori invocaţii : „Călugăreni ! Termoplle ale românilor ! Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta ! Cîte suflete nu aprinzi ? Cîte braţe nu armezi !" Alteori exclamaţiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte : „A crea o naţie ! O naţie de fraţi, de cetăţeni liberi, aceasta este, români, sfînta şi marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredinţat. în zadar veţi îngenunchea şi vă veţi ruga pe la porţile împăraţilor, pe la uşile miniştrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiţi gata, dar, a o lua voi, fiindcă împăraţii, domnii şi boierii pămîntului nu dau fără numai aceea ce le smulg popoarele." Alte exclamaţii aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor ? : „Mare şî monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia şî toate rezemate şi apăsînd pe popor, pe ţăranul muncitor !*

Frazelor exclamative II se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boiereşti, disputînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întreabă: „Cine va zdrobi această tiranie ? Cine va nimici această clasa de apostaţi care, ieşind din sînul poporului, robi pe fraţii şi părinţii lor şi batjocori omenirea ?" Răspunsul este dat numaidecît, şi, odată cu el, o nouă temă şl o nouă etapă a discursului se, impune : „iată că izbînditorii poporului sosesc : sunt şi ei nişte robi, şi pentru ca pedeapsa şî ruşinea să fie mai mare sunt nişte robi străini." Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice', adică cele care impun răspunsul pe care oratorul îl aşteaptă de la ascultătorii săi : „Cine nu s-a entuziasmat cetind bătăliile lui Mihai ? Cine n-a admirat geniul şi bărbăţia lui ?" Entuziasmul şi admiraţia pentru figura lui Mihai sînt unanime. Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamaţiei, îndemnuri Ia examinarea propriei conştiinţe: „Cine, privind starea prezentă a românilor, nu s-a simţit pătruns de durere ?... Pentru ce această adormire ? Istoria străbunilor, bogata de suveniri glorioase, nu-i deşteaptă ?" etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorica. Ampla construcţie sintactică, pe care o întâlnim Ia tot pasul în scrierile lui, alcătuieşte o structură de determinări ale propoziţiei principale, care, la rîndul lor, primesc alte determinări, mtruchipînd o adevărata cascadă a debitului oratoric : „Istoria omenirii ne înfăţişează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoştenite de dreptul sau, contra uzurpatorilor ei, lupta arzătoare care adesea are caracterul unei răzbunări, lupta fără sfîrşit, căci se urmează încă în timpurile de azi, şi se va; urma pînă cînd nu va mai fi umbra de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor şi egalitatea nu va domni în lume." Subordonarea este obţinută în această vastă construcţie prin repetire : *luptă necontenită, luptă arzătoare, luptă fără sfîrşit; se urmează, se va urma; pînă cînd, pînă cînd.* Procedeul este

oratoric. Repetiția este şi mijlocul coordonării frazelor într-un context: „Sunt adevăruri de acelea cari dau pe fața toate rănile unei nații... adevăruri cari nu sunt niciodată destul de repetate... Sunt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suvenire sublime, cari de multe ori îl luminează asupra soartei sale... Sunt triste aceste întrebări pentru un român. Sunt triste, căci îi dau starea pe față" etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric şi publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat şi pentru el. însuşindu~si ştiința cronicilor şi ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o şi aplicat-o la împrejurările şi nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului şi cunoaşterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor şi luptelor prezente.

Folosind limba cronicarilor şi a poporului, el a excelat în narațiunea istorică şi în disertația oratorica, găsind necontenit mijloacele de limbă, de stil şi de compoziție care puteau sluji mai bine ideile şi acțiunea sa. Aici aflăm condiția hotărâtoare pentru înțelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apară, se rânduieşte de partea cuiva şi se îndepărtează de alții, vrea să învie farmecul trecutului măreț pentru a-1 transforma într-o forță a prezentului, îşi exprima sentimentul său aprins, durerea, decepția sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne şi să obțină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuieşte astfel- unul din monumentele cele mai de' seama ale prozei româneşti în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literara sa recunoască în N. Balcescu pe unul din cei mai desăvîrşiți artişti ai cuvîntului din epoca sa.

195 3

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ŞI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

fstoria limbii literare române în secolul al XIX-lea poposeşte în operele lui A. I. Odobescu ca într-una din etapele ei cele mai importante. începând activitatea sa îndată după 1850 şi sub înrâurirea ideologiei paşoptiste, după cum î-a plă^cut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit maî repede şi mai uşor acele Knii de dezvoltare ale limbii literare pe care viitorul le-a confirmat şi, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. în 1851, cînd n-avea decît şaptesprezece ani, Odobescu publică în *Junimea româna,* ziarul studenților români din Paris, articolul *Muncitorul român,* ale cărui prime rînduri sună precum urmează :

„Iată o cîtmipie ce se-ntinde la poalele munților Carpați: fața ei netedă şi destinsa se pierde în dierpărtare pe malul măreței Dunări; cîteva rîuri somnoroase şi răpezi, altele line şi largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miazănoapte, şerpuiesc printr-însa, desfăşurînd. undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii: şi cu toate ca se vad, ici, ceva holde cu grîne sau vreun căimp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viță, urma omului nu se zăreşte nicăieri : singurătatea', pustiul domnesc chiar în locurile unde rămân semne de viață şi de tmuncă ale omului. Abia dacă se aude, din timp în timp, cîte un glas duios cîntînd o doină trista si melancolică : abia dacă, seara, cînd insectele şuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe câmpia întinsă cîte

un foc depărtat şi împrejuru-i chipurile obosite a vreo câtorva plugari ce-şi pregătesc cina, prin care vor sfîrşi trudnica lor zi de muncă."

Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului şi a formelor, prin proprietatea cuvintelor foţo-site, prin construcţiile armonioase şi bine echilibrate. Puţini alţi autori scriau, în momentul cînd sînt aşternute paginile *Muncitorului 7oman,* la fel de bine ca Odobescu. Jmpreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar, desigur, cu mai puţine forme regionale ca la aceştia din urmă, pasajul reprodus dîn Odobescu dovedeşte ca limba ajunsese sub pana scriitorului precoce în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera luî Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. în această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care ameninţau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniştilor instalaţi la Academie, împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557,* falsitatea curentului care îşi propunea îndepărtarea dîn limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „Sa nu sperăm niciodată, şi chiar să nu voim a şterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare şi limba română cu caracterul său propriu şi constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub o influenţă diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei."

Cînd, în 1862, asista la Braşov la sesiunea „Asociaţiei transilvane pentru literatura română şi cultura poporului român", Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care asociaţia voia sa le impună şi cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepţi ai latinismului. „Dacă vom merge tot aşa, observă Odobescu, apoi negreşit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo şi de dincoace de Carpaţi să se înţeleagă între sine aşa de puţin cît şî spaniolii cu portughezii."

Ameninţarea unităţii lingvistice a românilor prin reforma latiniştilor se agrava în *Dicţionarul limbii romane* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formaţiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulţimea neologismelor neuzitate, prin. respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în glosarul nerecomandat, aşezat la sfîrşitul dicţionarului, limba română este supusă unei acţiuni .de alterare, împotriva căreia trebuia protestat. în şedinţa din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „odată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi ^Massim să devină limba succesorilor noştri".

Cîţiva ani după dezbaterile din Academie asupra *Dicţionarului limbii române,* a căror succesiune în ediţia operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea deloc ajunse la sfîrşitul lor. Dezvoltând în 1874, tot în faţa forului academic, raportul sau asupra *Condiţiilor unei bune traduceri din autorii eleni şi latini,* Odobescu afirma din nou principiul că limba literară nu trebuie despărţită de a întregului popor şi că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului, cît şî acela de creaţiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „în perioadele cele mai mari ale culturii omeneşti, scrie Odobescu, scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor ; ei au scris pentru oamenii din timpul lor ; au iscris ca să fie pricepuţi de dânşii, şi numai astfel au reuşit chiar a face ca razele răspândite de ei în riimpul vieţuirii să se răsfrângă şi asupra depărtatei posterităţi. A scrie limba , trecutului este un ioc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executata, rămîne a mulţami numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra sa scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanţiî şi vrăjitorii cearcă în zodii şi cu bobii viitorul sufletelor."

Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus până la urmă, şi acţiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate în timpul luptelor sale din Academie si. de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literara a lui Odobescu n-ar fi posibila fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a ştiut s-o apere într-o acţiune lingvistica dintre cele mai oportune. Un artist literar foloseşte limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obţinut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele şi construcţiile. în materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiaşi grup naţional, artistul literar taie configuraţia stilului şi artei sale scriitoriceşti. Este necesar, deci, a urmări întrebuinţarea individuală şi artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcţiile sale, procedeele lui de arcă (în naraţiuni, descrieri, portrete etc), pentru a ajunge, în fine, la convergenţa tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse şi mai variate din literatura, vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil dacă ne gândim că acest scriitor învăţat şi cu multă experienţă folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-şi îmbogăţi vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche şi îşi amintea moravurile şi limba ei, observase viaţa poporului şî studiase folclorul, citise vechile cronici şi făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoştinţe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiţia unui arheolog şi a unui filolog clasic şi cunoştea mai multe limbi vechi şi moderne. împrejurările vieţii şi ale formaţiei sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu.

îl vom analiza grupîndu-1 în mai multe categorii şi subcategoriî, fără nici o pretenţie, dealtfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înţelesul cu care apare în text şi pe care adeseori scriitorul 1-a explicat el însuşi în notele scrierilor sale.

Elementul popular

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termeni populari. înţeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizaţia sătească, apoi numele de plante şi animale necunoscute în genere de orăşeni, apoi cuvinte felurite cu circulaţie regională sau conservate în literatura populară :

1. Obiecte de gospodărie, unelte etc.: *chezaşi* (bîrnele pe care se aşază buţile în pivniţă), *ciochină* (curea la capătul dinapoi al şeii, de care călăreţul îşi leagă traista ; în expresia : *a pune la ciochină* — a pune deoparte, 'a nesocoti, a nu lua în seamă), *custura* (cuţit cu mîner de lemn), *joagăr* (ferăstrău mişcat de apa rîurilor), *martac* (ţăruş de care se leagă frînghiile cortului ; plural: căpriori la învelişul unui bordei), *minair de paie* (sac umplut cu paie, care se aşterne în loc de saltea), *olum* (adăpost pentru vite), *saia* (adăpost pentru vite), *salce* (sos, zeamă ; rădăcină amară şi acră întrebuinţată în medicina populară), *sovar* (un fel de trestie cu care se învelesc casele la ţară), *tacîm* (rind de hamuri pentru cai), *urloi* (burlan).

2. Veşminte, stofe : *bibiluri* (motive decorative oe marginea unui guler sau mîneci), *bmis* (rochie lungă strînsa pe corp; manta lungă), *boccea* (plural : *boccialîcuri* — înveliroare de pat), *bundă* (manta mare de aba groasă), *buhur* (stofa de lînă subţire şi moale), *cioareci* (pantaloni strimţi), *dulamă* (haină lungă), *fofează* (fundă, parapon), *hîrfie* (blană de miel nefătat), *hrama* (stofă flocoasă de lină), *sponciu* (chiotoare, copcă, agrafă), *turcă* (căciulă miţoasă), *zăblău* (cergă).

3. Plante : *dobrişor* (plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (plantă cu frunzele groase şi ascuţite din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-sttncei* (mică plantă ierboasă), *pojarniţă* (sunătoare), *sefterea ţi safterea* (fumărică), *siminoc* (imorcală), *vîzarog* şi *vîzdroagă* (plantă mirositoare şi ornamentală ; garoafă) etc

4. Animale : *babiţă* (pasăre acvatică cu pliscul lung, guşată : pelican), *bahmet* (cal de Buceac), *bidiviu* (cal mic, dar viguros), *brac* (în expresia : *cal de brac* — cal prost, mîrţoagă), *căţelul-pămîntului* (mamifer 'rozător care îşi sapă galerii

sub pămînt, asemănător cu cârtița), *cincărel* (cal de cinci ani), *cotei* (cîine de vînătoare cu picioare scurte), *Ieşită* (pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mişun* (un fel de şoarece de cfonp; hîrciog), *pătrățel* (cal de patru ani), *fmț* (cățelul-pămîntului), *presură* (pasăre mare cu ciocul scurt şi tare), *prigor* şi *prihor* (pa'săre ou gîtul roşu), *sfrancioc* (pasăre care imită cântecul unor păsări mai mici, le amăgeşte, le prinde şi le omoară), *sjredeluş* (mică pasăre cântatoare), *suit* (cățelul-pămîntului), vătul (pui de iepure) etc.

5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară : *arminden* şi *armindean* (sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (asuprire, îngropare), *arzoi* (înflăcărat), *boi* (trup, statură, înfățişare), *capeş* (în expresia : *muiere capeşă* — femeie cu mintea deschisă şi stăruitoare), *conăci* (a poposi pentru noapte), *conci* (un fel de cunună pusă pe creştetul capului), *controbond* (contrabandist), *culpeş* şi *culpa}* (vino-, vat), *cumpăt* (în expresia: *pe sub cumpăt* — pe ascuns, pe furiş), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expresia : *muiere dăunoasă* — femeie cu voință neînduplecată), *dăulat* (istovit, sleit de putere, spetit), *dec'mdea* (de cealaltă parte a rîului), *desgbin* (săritură, jocul unui cal), *desgoveală* (îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nunta), *desvascut* (dezbrăcat), *ferice* (fericire), *găzdoaie* (gospodină), *încura* (a goni, a sili la fuga, a alerga), *înțoponat* (încornorat), *jac* (jaf), *lotru* (hoț, tâlhar), *minea* (a poposi pentru noapte), *mas* (participai de la : *a mînea,* în expresia : *a mas de noapte* — a poposit pentru noapte), *mezin* (mijlociu), *moş* (bunic), *năslttire* (nazuire), *obraze* (figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (bogat în turme) (Odobescu dă sinonime : vrednic, viteaz), *pîrlitură* (în expresia : *a da pe f prin pîrlitură* — a necăji rău pe cineva), *plaviț* (blond, bălai), *poposit* (abia sosit), *pricopseală* (învățătură), *prtgork* (ars de soare, pârjolit), *proaşcă* (gaură, spărtură, bortă), *purdalnic şi pîrdalnic* (afurisit), *răsăritură* (tresărire, zvâcnire a inimii), *somnie* (stare de somn, vis), *şeț* (şes, întins), *tinichea* (seîndurică subțire de brad), *trupeşte* (trup mare), *vegheat* (treaz, simțitor, în expresia : *minte vegheată* — minte treaza, vigilentă ; *oştiri vegheate* — oştiri vigilente; *voie vegheată* — bunăvoința), *viers* (glas), *vladnic* (puternic, robust, dominant), *zapt* (în expresia : *a face zapt* — a confisca,

a pune^sub sechestru)^ *zalhana* (măcelărie), *zăcăşie* (invidie mare, răutate îndărătnică ; animozitate) etc.

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusa abundența de proverbe şi locuțiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralității populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu: „să şedem strâmb şi să judecăm drept* ; „a crede ca tot ce zboară se mănâncă" ; „mare e limba boului, păcat ca nu poate grăi" ; „a fura luleaua neamțului" ; „a-şi pune pofta-n cui" ; „coadă lungă, minte scurtă" ; „năravul din fire n-are lecuire" ; „a pierde orzul pe gîşte" ; „vrabia mălai visează" ; „din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face" ; „a vedea cam sus găina" ; „a prinde iepurele cu carul" ; „a nu şti de unde sare iepurele" ; „a prinde (pe cineva) cu mîna-n sac" etc. ; şî printre locuțiunile lui: „a ține una", „a pune jos" (a părăsi) „neam de neamul lor" „tararaua neamțului", „a fi a-mâna", „a da de primejdie", „sarea şi marea", „dinzi de dimineață", „mare de vreme, mari de ani" (transcris de alții: amari de ani), pentru a nu mai vorbi de exclamațiile : zau !, vorbă curată !, s-o lăsăm încurcată !, vai de mine ! etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuțiunilor şi formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuşi alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveştile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de a face cu limba felului său obişnuit de a se exprima, pe cînd Ia Odobescu elementele populare, alternînd cu neologismele savante şi rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o alta impresie. în articolul despre Petre Ispirescu citim: „Instrucțiunea clasica şi dogmatică care trebuie să fie răsadnița unei Academii i-ar fi prezentat o atmosfera ce ar fi năbuşit, ar fi amorțit şi ar fi atrofiat avânturile şi desghinurile simple, naive şi neînstrunite ale spiritului şi ale ştiinței sale speciale". — „Instrucțiunea clasică şi dogmatică" lîngă „răsadnița", şi „atrofiat" lîngă „desghinuri" creează tenlsiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracțiunea ei.

Multele cuvinte, locuțiuni şl proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. în *Pseudo-*

Kyneghetikos, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca şî amintindu-şi, în acelaşi timp, de acțiunea lingvistică a latiniştilor contemporani, Odobescu observă : „Din norocire, bîsoceanul meu nu ştie nimic despre chipul cum ne batem noi joc în oraşe de ce avem mai scump rămas de la părinți, şi el, în limba sa pe care aş da ani de viața-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spoirnică, vîrtoasă şi limpede a țăranilor noştri, îmi povestea păsurile şi plăcerile oamenilor de la munte." Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

Arhaismele

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeții Văcăreşti),* scriitorul a întrebuințat cuvintele corespunzătoare realităților descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în aşa-zisele „scene istorice" *(Mihnea-vodă cei Rău, Doamna Chiajna),* preocuparea de a reda „culoarea locală" **1**-a făcut pe Odobescu să-şi compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizația materială sau viața socială, povestitorul. s-a exprimat în limba trecutului evocat de el.

Administrație, funcțiuni, titluri şi acte oficiale, instituții: *arbonta* (titlu pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (membru al familiei banului Craiovei), *cămăraş* (slujitor al camerelor domnului), *capudan-paşa* (amiral al flotei turceşti), *ciohodar* (scriitor care însoțea pe înalții dregători turci; cel care supraveghea încălțămintea domnului), *clucer* (comandant de ostaşi călări ; boierul însărcinat cu aprovizionarea şi cu supravegherea cămărilor şi bucătăriei domnului), *cocon* (fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (fiică de domn sau de boier), *comis* (boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domneşti), *copil de, casă* (paj), *cupar* (servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (sfatul țăriî alcătuit din boierii mari), *dragoman* (tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (birul plătit turcilor de țările supuse), *hatişerif* (ordin al sultanului), *hazna* (tezaur), *jupîn* (titlu dat boerîlor), *jupîniță* (titlu dat soțiilor de boieri), *jurat* (consilier municipal), *kalem* (secretar), *kazakliu* (negustor de vin sau de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persîa şi Turcia sau Moldova), *lipcan* (curier), *logofăt* (secretar ; ministru de justiție ; preşedinte al Divanului), *mahzar* (jalbă, petiție), *maimărie* (căpetenie; şefie de breaslă), *mansup* (privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (boier ieşit din serviciul activ ; domn destituit), *mazilire* (destituire, detronare), *medelnicer* (slujitor al mesei domneşti), *mesit* (emisar, mesager), *nadpis* (rezoluție, apostilă), *nemet* (neam, familie), *padişah* (sultanul turcilor), *păhărnicel* (slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (brutărie domnească ; rangul de *pitar* — şeful brutăriei domneşti), *postelnic* (maestru de ceremonii), *pitac* (ordonanță ; diplomă de noblețe), *raia* (supus turc care nu e de origine mahomedană ; cetate ocupată de turci), *serai* (palatul sultanului), *scutelnic* (contribuabil scutit de birul către stat, cu condiția să-1 plătească în munca la un boier ; la plural: corp de ostaşi calări), *seraschier* (căpitan turc ; generalisim al armatei turceşti), *spătar* (demnitar ce ținea sgada domnului; căpetenia oştilor), *spătărie* (rezidența autorităților militare superioare), *seid* (rîndaş domnesc), *şetrar* sau *şătrar* (boier ce îngrijea de corturile şi locuințele domneşti), *şprafcă* (anchetă), *visterie* (tezaurul public), *vornic* (ministru de Interne), *zaherea* şi *zaharea* (aprovizionarea palatului şi a oştirii cu alimente; provizie alimentară).

Armată (trupe, arme şi alte obiecte militare, titluri militare) :

armaş (căpetenia poliției şi a închisorilor), *beşliu* (ostaş calare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (sceptru domnesc ; ghioagă țintuită), *cruce* (în expresia : *cruce de pedestraşi* — companie de infanterie), *ferentari* (trupă de infanterie), *fuste* (suliță), *fustaş* (sentinelă), *gerid* (săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (strajă, sentinela), *grumăjer* (partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (sabie scurta sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expresia : *haramini levinți* — ostaşi, ostaşi nedisciplinați, tîlhari), *lefegiu* (mercenar), *ordie* sau *urdie* (oaste turcească sau tătărasca ; tabără, lagă'r), *palicar* (voluntar grec), *prapure* (steag), *roată* (^de ostaşi — unitate militară mai mică), *săneață* (puşcă), *sîngeac* (steagul principal al domniei), *serdar* (căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (muzică militară turcească), *tui* (steag făcut dintr-o

coadă de cal), *vătasie de vînători* (căpetenie de oaste de plăieşi) etc.

Biserică şi viaţă religioasă :

barat (preot catolic), *bogonisi* (a îndruga rugăciuni pe slavoneşte), *otîrnie;* (utrenie ; serviciu religios de dimineaţă), *pogribanie* (înmormîntare) etc.

Produse meşteşugăreşti ;

buhurdar (caţuie pentru tamîie şi parfumuri), *cobai* (cupă emisferică fără picior din care se bea), *ţelegean* (ceaşcă fără mîner), *ghiordane* şi *gheordane* (brăţări; coliere şi salbe de metale preţioase şi pietre scumpe ; la singular : salbă de mărgăritare), *harţa* (învelitoare a şelei), *lefturi* (medalioane şi bănuţi de salbe), *pala (în* expresia : *pală de taban* — sabie persană), *pauce* (ţambale), *plioapă* şi *pleoapă* (capacul sicriului), *sîrmă* (filigran, lucrare decorativa făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (ladă ou ooperiş boltit), *taică* (mic vas turcesc pe Dunăre şi pe Marea Neagră), *zarj* (păhăruţ în gura căruia se aşeza felegeanul).

Veşminte şi stofe :

calpac (căciulă înaltă şi dreaptă, purtată de domni şi de boierii mari), *cănavăţ* (o stofă), *cepchen* (vestă scurtă cu mîneci despicate şi atîrnată de umeri), *chepeneag* (haină de gală, strînsă pe trup), *contat* (haină ungureasca, lipită pe trup), *cucă* (căciulă înaltă şi dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultan voievozilor români), *feregea* (haină lungă şi largă purtată altădată de femeile din Orient; văl de cadâna), *filaliu* (pînză subţire şi străvezie), *filendreţ* (catifea flamandă), *gevrea* (batistă cusută cu mătăsuri şi fireturi), *ghermesut* (stofă scumpă, în felul catifelei), *g'tar* (şal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (căciulă înaltă, purtată de domnitor şi boierii mari), *iminei* (meşi; pantofi cu moţ în vîrf), *poturi* (pantaloni strînşi pe pulpă şi încheiaţi cu nasturaşi), *serasir* (stofă de beteală), *sevai* (stofă grea de mătase), *surguci* (copca şi pana cu pietre scumpe la căciulile boiereşti), *tuzluci* (învelitori strimte puse pe pulpe) etc.

Pietre preţioase ;

balaş (piatră scumpă de culoare roşie-vînătă), *iaspis* (piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (iasp alb), *smarand* (smarald), *zamfir* (safir), etc.

Geografie :

Hegias (provincie din Arabia), *Hind* (India), *Horasan* (provincie din Persia), *Misir* (Egipt), *Ţarigrad* (Constantinopol).

Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepţiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înţelesuri deosebite şi care aparţin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosfera istorică superioara terminologiei indicate mai sus.

Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez : *calpuzan* (falsificator de bani), *a cerca* (în expresia : *a cerca Porţile* — a cîştiga pe puternicii turcit, *dispuiere* (prada : Odobescu îi dă şi înţelesul de: rămăşiţe pământeşti, după fr. *depourile), a dovedi* (a birui, a învinge), *drege* (în expresia : *a drege prin pahare* — a umple paharele cu vin), *franceşc* (apusean), *gelep* (negustor străin), *de isnoavă* (dîn nou, iarăşi), *tmpărechere* (conflict, vrajbă), *ipochimen* (persoană, personaj), *jicnita* (grînar),' *judeţ* (judecător), *leat* (an), *letinesc* (catolic), *meremet* (reparaţie), *mohortt* (roşit, pătat de sînge), *moşie* (ţară, patrie), *năpustit* (părăsit), *neispravă* (insucces), *nemenie* (neam), *oblici* (a acuza, a afla), *pohti* (a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (foc, incendiu), *pravilă* (lege), *a se pristavi* (a muri), *a se răpune* (a muri), *r'tsipuri* (ruine), *scumpete* (lipsă, zgârcenie), *trunchiat* (decapitat), *vraci* (medic) etc.

Deşi arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcţiunea de a crea „culoarea' locală" şi sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice", ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, şi în celelalte opere ale scriitorului. Dar, maî cu seamă, scriitorul manifestă' o tendinţă evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulaţie mai întinsă şi pe care pare a-1 simţi ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt dîn fondul mai vechi af limbii sau vreo formaţie personală, obţinută printr-o derivaţie de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privinţă sînt foarte numeroase Ia Odobescu. Ne mulţumim să spicuim în *Artele în România în periodul preistoric,* conferinţa publică dîn 1872, unde întâmpinăm: *norocitele_* (în loc *dej* fericitele) *instincte ale poporului român ; goliciunea neospă-*

.*loasă* (în loc de : neospitalieră) *a pustiilor Sciţiei; codri vîrtosi* (în loc de : viguroşi) *ai Carpaţilor;* tot acolo ni se spune că cine cultivă tradiţiile : *nu va scăpata niciodată* (adică nu va decadea niciodată) şî ni se atrage atenţia ca vechile monede sînt adeseori : *opere ale calpuzanilor.*

Arhaismele sau formaţiile care le amintesc corespund unei direcţii culte a limbii, unei tendinţe către exprimarea mai rară, dar şi mai preţioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o moţeze.

Neologismele

Sfera neologismelor lui Odobescu este, de asemenea, foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, in legătură cu artele sau cu studiul istoriei şi literaturii clasice, şi prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt: *organ* (it-, orgă), *cinopedic* (gr., în legătură cu creşterea clinilor), *comice* (it., cornişă), *crepidă* (lat., sandală romană), *fibulă* (lat., agrafă), *histrion* (lat., actor, buion — la romani), *instabulament* (lat., partea unui edificiu aşezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr., povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spaţiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră aşezată pe şoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Elada făcea exerciţii de lupta), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciţii de atletism), *portic* (lat., galerie cu coloane acoperite), *riturnela* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr., alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (specialist în limba şl cultura chineză), *timpan* (suprafaţa triunghiulară dintre cornişele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinităţi) etc.

în afară de termenii tehnici, împrumutaţi direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza şi italiana, Odobescu a folosit şi alte multe neologisme, împreuna cu epoca lui, şi care s-au pierdut mai tîrziu, precum : *concuistă* (cucerire, folosit şi de Bălcescu), *ecuitate* (echitate, spirit de dreptate), *marşandă* (modistă) etc.

Curentul de introducere a neologismelor de provenienţa italiană, recomandat de Eliade, aduce în limba lui Odobescu cuvinte ca: *asolut* (absolut), *cortez* (curtenitor, politicos), *ingeniu* (talent, agerime a minţii), *matutin* (de dimineaţă, matinal), *a pasa* (a trece), *paviment* (pardoseală), *profumat* (parfumat), *rendită* (rentă), *stampat* (întipărit), *semplicita* (simplitate), *svola* (a zbura), *tudesc* (germanic) etc.

Neologismele de provenienţă franceză, părăsite şi ele cu timpul, nu sînt, de asemenea, rare: *a ajuta* (a adăuga), *arduitate* (greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (decăzut), *dardă* (săgeata), *expiaţie* (ispăşire), *fumigaţie* (afumare), *laboare* (muncă), *palisadă* (îngrăditură,' uluci, zăplaz), *surfaţă* (suprafaţă) etc.

Uneori întâlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum : *empiric* (experienţa), *encomion* (elogiu), *epiheremă* (întreprindere, lucrare ; o speţă a argumentării), *comodie* (comedie) etc.

Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism : *giuvel* (giuvaer, bijuterie), *a tatova* (a tatua), ba chiar şi un anglism r *faşionabil* (sclivisit).

Ca şi Bălcescu, pentru a nu înmulţi peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu foloseşte procedeul calcului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix românesc. Din aceasta grupă fac parte cuvintele: *aburos* (vaporos, fr. *vaporeux), a completi* (a completa), *feros* (de fiara, sălbatic, înfiorător), *industrios* (întreprinzător), *mimat* (animat, însufleţit), *înctntec* (încîntare, farmec), *înduoi* (a oscila între două sentimente opuse), *munit* (prevăzut, aprovizionat), *maiestreţ* (măiestrit, magistral), *orfaurărie* (orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (pios, cucernic), *spirituos* (spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca şi prin formaţiile lexicale noi, rămase, de asemenea, neconfirmate de evoluţia ulterioara, limba lui Odobescu dobîndeşte un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor şi neologismelor tehnice şi rare, detaşate pe fondul limbii comune. Deşi izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce

apropie si leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită •*căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-1 pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă şi că preferă să-1 caute în sectoare ale limbii pe care şi le-a însuşit pe •calea culturii. Căci, cleşi atît de deosebiţi prin provenienţa ^i momentul apariţiei lor în limbă, termenii populari,, arhaismele şi neologismele Iui Odobescu posedă însuşirea comună de a fi produsul unei cercetări : fie a vieţii poporului, fie a trecutului naţional, fie a culturii antice şi moderne. Judecata după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare, deci, ca o limbă savantă.

FONETISMUL ŞI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu •cel al^ fonetismului şi formelor lui, despre care, dealtfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puţine lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în : *a cletina, răslăţat, răpede, răsipi, chiemare,răsipos, părete, ţol, împărechiere, tramite, judicată, bilştig, cînticel, turlile* etc.

în ceea_ ce priveşte formele, influenţa arhaica produce prezentul indicativului persoana III plural identic cu persoana III singular : *boierii sta, uneltirile Doamnei Cbiajna izbutise toate.*

Alteori întîmpinăm formule reflexive ale verbului, cu înţeles pasiv : *se răpusese* (fusese răpus), *se îngropase* (fusese îngropat) etc, forme vechi care mai aveau o circulaţie destul de întinsă în secolul al XlX-lea.

Acelaşi lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la,* ca în exemplele : *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreţ; o apreciere ce el* (manualul) *va fi să destăinuiască la ochii oamenilor de ştiinţă şi de specialitate* etc.

Deseori apar inversiuni ca: *a lor răzbunare; ale lor doine ; duioasă inima sa* etc.

în fine, aproape pretutindeni în cursul lungii cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înţeles activ acolo unde limba, comuna construieşte, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor, -toare,* ca în exemplele : *mişcări şovăite* (sovăitoare) ; *stăruită curiozitate ; oşti vegheate ; cale rătăcita ; sarcină umilită; poiană desfătată; bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuşi în limbă *(om simţit, om umblat, mîncat* etc).

Diferitele particularităţi formale remarcate dovedesc, deci, ca şi lexicul, atît influenţe populare sau arhaice, cît şi unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCŢIILE

Unul din cîştigurile cele mai însemnate ale artei scriitoriceşti a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cir numeroase determinări pe trunchiul a doua sau trei propoziţii principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe şi nuanţate, şi cu un mare simţ arhitectonic al construcţiei. în generaţia anterioară de scriitori, complexitatea era confuză şi construcţia era stângace. lata, pentru a ilustra situaţia artei scriitoriceşti a prozatorilor din generaţia anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade-Rădulescu : „Ei (anumiţi oameni) cînd iau cîte o carte în mînă care vorbeşte pentru lucruri ce n-au învăţat, numaidecît zic : n-asm învăţat, nu înţeleg; adică, dacă el este ostaş şi cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecât zice : este pentru doctori ; dacă este doctor şi cartea vorbeşte pentru corabierie, zice : este pentru corăbieri; o lasă jos, nu se mînie şi nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o româneşte". Sau : „Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate : o să maî las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne ştim : să mai iertaţi şi domnia-voastră ceva din cîte o sa zic, şi iată un mijloc frumos ca sa fim iarăşi prieteni ; trebuie sa iertam unul altuia greşalele".

Ambele pasaje sînt împrumutate prefeţei Ia *Regulile sau Gramatica poeziei,* din 1828. Construcţiile în aceste texte sînt obţinute mai ales prin juxtapunere şi au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziţii de cele mai multr ori nu sînt exprimate. în primul citat, construcţia porneşte cu subiectul la plural *(ei),* căruia i se substituie subiectul la singular *(el).* în al doilea citat, complementul este indicat

printr-o expresie vagă *{pe toate, ceva).* Introducerea unor propoziţii în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretica. în general, construcţiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine aşa-zirînd spaţială, adică într-un întreg uşor de cuprins în toate articulaţiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcţiei lor, pasajele citate sînt oarecum confuze şi stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcţiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede şi armonioasă. lata un text din 1850, aparţinînd studiului *Mersul revoluţiei în istoria romanilor;* „Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, şi, luminaţi de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri naţia română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se şi luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său, cît şi în omenire, a dreptăţii şi a frăţiei, aceste două temelii a ordinei dumnezeieşti." Este de netăgăduit că Bălcescu stăpîneşte mai bine decît Heliade complexifcatea periodului său. Totuşi, dacă analizăm procedeele de construcţie ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare şi subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obţine o construcţie sintactică destul de complexă acumulînd propoziţiile principale („să deschidem" ; „vom vedea"), apoi propoziţiile secundare („naţia română n-a vegetat" ; „n-a stat pe loc" ; „a mers înainte"), apoi alte elemente determinative („luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra silei" etc). Periodul Iui Bălcescu este acumulativ şi enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral ca Heliade, dar are un stil retoric

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluţia sintactică şi stilistică a limbii române, acela de a depăşi acumularea enumerativă, pentru a o înlocui în amplele construcţii hipotactice, proprii, mai ales, expunerilor teoretice. Iată deocamdată un •exemplu pe care-1 spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov,* 1862 : „Pînă aci toate merg destul de bine, dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-şî încrede soarta unei simple puteri brutale, care nu judecă, nu cugetai **nu** simte, ci merge **mereuî** înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conştiinţă; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotităcare tîrăşte după sine sufletele omeneşti, şi nu cunoaşte altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două şine de fier aşternute pe căpătîie de lemn ; cînd omul, într-un cuvînt, clădeşte cu cheltuieli şi sudori colosale drurauri-de-fier sprer a se transporta pe sine ca o surcea fără preţ, lepădată în voia* nesocotită a elementelor — atunci eu, unul, declar că omul-şi-a pierdut cel mai scump odor al inteligenţei sale, raza luminoasă care-1 aseamănă cu dumnezeirea, simţul valorii şi libertăţii sale ; el s-a înjosit pînă într-attt încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale, şi, în loc de a păşi în* calea progresului, în loc de a înainta spre civilizaţie, cum* pretind cei mai mulţi, mie mi se pare curat că el s-a scufundat de sineşî în cea mai umilitoare netrebnicie şi s-a degradat,, nesocotitul, Ia cea mai tristă barbarie."

Pasajul, o ieşire umoristică în contra drumului-de-fier;. este o mostră sintactică în care putem urmări principalele-procedee de construcţie ale lui Odobescu, şi anume : *simetria, inversarea, ramificarea.* Le vom realiza pe rînd :

1. Simetria. întreaga construcţie se sprijină pe două propoziţii principale în raport de coordonare adversativa, indicată prin conjuncţia *dar:* toate merg bine — dar eu declar. Din aceste două propoziţii, numai cea din urmă primeşte un mare număr de determinări, asociate în grupuri de **3** şf **2X3:** trei propoziţii circumstanţiale temporale, introduse-prin *cînd (cînd omul... ajunge a-şi încrede soarta, cînd el **se**-face slugă, cînd omul clădeşte);* şase propoziţii determinante coordonate între ele : (declar că) *omul şi-a pierdut* etc, *el s-a înjosit, în loc de a păşi, în loc de a înainta, el s-a scufundat' de sineşi, s-a degradat.* Pentru că a doua propoziţie principală primeşte un mare număr de determinări şi, astfel, funcţiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală : *mi se pare că* (eu declar) şî pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia^ Simetria construcţiei analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversaţîune si dan acela că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne în-

tîmpina în grupuri de aceeaşi mărime. Simetria construcţiei lui Odobescu este evidenta, deşi nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi şi schematismului şi pentru a introduce varietate şî mişcare în construcţia sa, scriitorul deranjează uşor raporturile simetrice, împingînd axa construcţiei -către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare -celei de a doua părţi a acestuia, apoi sporind la dublu al .doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos, sub 3.

2. Inversarea este un caz al simetriei, deoarece şt ea este obţinută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Aşa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziţiei principale ; al doilea este posterior principalei. Ordinea : subordonate-principală se inversează producînd •ordinea : principală-subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie şi inversare rezultă caracterul uşor de cuprins al •construcţiei lui Odobescu, limpedea ei articulaţie şi aşa-zi-•eînd *spaţialitatea* ei, adică posibilitatea de a ţi-o reprezenta simultan ca pe o formă a lumii exterioare.

3. Ramificarea, adică subordonarea faţă de o regentă, <are este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate •temporale, două din ele se iramifică la rîndul lor: „cînd omul... ajunge" primeşte completiva dreaptă : „a-şi încrede soarta unei... puteri brutale", şi aceasta — un grup de patru atributive relative : care nu judeca, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncţia *ci;* „el (omul) s-a înjosit" primeşte o consecutiva cu triplu predicat nominal : „încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale". Ramifi-•carea se realizează nu numai prin propoziţii subordonate, dar şi prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziţii. Astfel relativa (care) „merge mereu înainte" se întregeşte printr-un complement modal cu doua determinări : „zdrobind toate în preajmă, fără socoteala, fără conştiinţă". Relativa (care) „nu cunoaşte" primeşte complinirea a doua complemente drepte : „altă lege mai înaltă, alta strună mai puternică". Temporala regentă: „cînd omul... clădeşte" se întregeşte prin două complemente instrumentale: „cu cheltuieli", cu „sudori colosale". în general, examinînd ramificările construcţiei analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2 X 2, 3 X 2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcţie cu principala la mijloc, adică de construcţie inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-Kynegbetikos)* în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfăţişa procedeul ramificării:

I Cu toate acestea

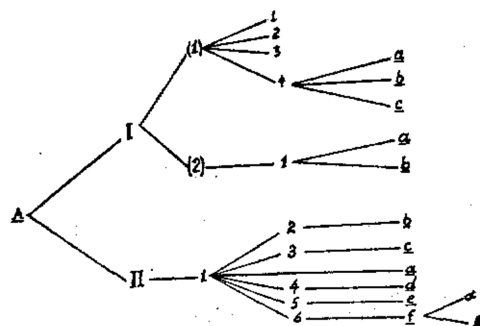
(1) şezînd acum
1. colea
2. fără grijă
3. răsturnat în jeţul meu
4. privind liniştit pe fereastră
a. cum mugurul liliacului se despică
b. şi-nverzeşte
c. subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie
(2) ;i ascultînd
J. cu o dulce răpire
a. cum vrăbiile limbute ciripesc
b. şi cum brotacelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde

A. te încredinţez că

II. 1. mi-ar (plăcea sa străbat
a. fara totuşi de a mă *mişca,* din loc
2. şi codrii umbroşi
b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor
3. şi piscurile de stîncă
c. după urmele ideale ale caprei negre
4. şi vizuinile de prin munţi
d. în prepusa dibuire a urşilor
5. şi luncile de răchită
e. după umbra dîrei de mistreţ
6. ba chiar şi pustiile nisipoase
/. pe unde mi s-ar năluci vînatori eroice de
a tigri înfritoşaţi şi de
B lei fricoşi

Şi de data aceasta, deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov,* principala *(A)* regentează înainte şi după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanţiale — f')» (2) — cu complinirile lor (1, 2, 3, **4)** printre care doua subordonate *{a,^ b)* şi cu un complement de Ioc *(c);* apoi (II) o completivă indirectă **(1)** cu un grup de .sase complemente (2, 3, **4,** 5, 6), fiecare cu cîte un determinant *(a, b,* c» *d, e, /*), dintre care cel din urmă are două determinări (»,P).

Redus la schemă, citatul prezintă, deci, următoarea ramificare :



în afară de construcţia duală, întîmpinăm destul de des la Odobescu şi construcţia ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kyneghetikos:*

A. Acela ar **clădi**

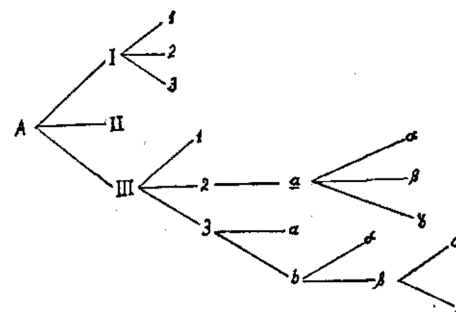
I. 1. cu sfinte miresme
2. cu mireasmă
3. ţi cu tamîie

II. altarul vînltorilor

III. povestind
1. cum sălbaticul uriaş al anticelor legende germane
2. cum vînăîoru' afurisit care-şi vînduse sufletul către diavol
a. pentru ca sa poată lovi
a tot drept
3 printre brazi şi
y printre stînci
3. cum acea fantastică fiinţă **a** posomoritelor visuri păgîne
b. printr-o minune cerească
se prefăcu în
a biîndul
fJ ;i cuviosul
a' episcop
p" şi apostol al Ardenelor creştinate.

Regenta *(A)* se complineşte aici printr-un grup de trei complemente (I, **1,** 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III),cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală *(a)* cu trei circumstanţiale (P, Y), şi a treia ramifică un complement instrumental *(b)* şi un grup (P) de două determinări <a''P')' . . . .

Schema acestei construcţii este următoarea :



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuinţate de Odobescu încît ea devine una din particularităţile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginaţiei si gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginaţie vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri şi în toată bogăţia detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziţionale mai frec-

vent folosite de scriitor; hipotaxa este instrumentul lui sintactic.

Gîndirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată şi nuanţată. Ideile lui au complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepţii, explicaţii şi nuanţări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului sau. Iată, în această privinţă, un exemplu din *Istoria arheologiei:* „Chiar de pe cînd cei dintîi erudiţi ai Renaşterii au început a se ocupa, în mod cam confuz, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici şi al rămăşiţelor plastice noţiuni cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simţit că există o diferenţă destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun."

Examinînd această bogată construcţie, observăm cum Odobescu cînd nuanţează ideea sa *(în mod cam confuz, o diferenţă destul de bine însemnată),* când intervine cu un plus de explicaţii *(adică s-au cercat etc),* cînd exprimă o disjuncţie *(cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte),* cînd precizează o diferenţă *(cu toate că materialul* etc).

Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulaţie, este un preţios instrument de analiză a ideilor, şi, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate şi fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi şi a uneia din cele mai bune proze ştiinţifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTA

Forme, lexic, construcţii sînt introduse în configuraţii de arta, în întreguri cu valoare estetică. Ştim cum se exprimă Odobescu; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conţinuturile închipuirii şi minţii sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă şi peisaje, a expus idei şi rezultate ale cercetării sale de istoric şi arheolog. în ce chip povesteşte, descrie şi expune ştiinţific ?

Naraţiuni ţi tablouri

Partea cea mai întinsă a reputaţiei literare a lui Odobescu se sprijină pe naraţiunile sale *Mihnea-vodă cel Rău* şi *Doamna Chiajna,* publicate în numeroase ediţii şi mult citite. Odobescu a intitulat aceste naraţiuni „scene istorice", vrînd parca să sublinieze caracterul lor descriptiv şi dramatic De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părţile narate şi cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune şi cele înfăţişate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere şi dialog. O naraţiune ajunge totdeauna, *in* scenele istorice, la un tablou, este finalul şi oarecum scopul ei. în *Mihnea-vodă cel Rău,* după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morţii armaşului Drăcea, urmează naraţiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn ; apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi cel în care vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi; apoi povestirea morţii lui Ilie, fiul Iui Pîrvu ; după care urmează tabloul ospăţului oferit de Mihnea boierilor etc Naraţiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură a faptelor zugrăvite în tablou. Alternanţa dintre naraţiune şi tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părţile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului ; tabloul este menţinut la prezent. Totuşi, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin naraţiune feluritele trăsături ale Iui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanţă între formele trecutului şi prezent, pe care Odobescu o stăpîneşte foarte bine.

Iată, pentru exemplificare, scena conjuraţiei împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfăţişările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut) : „în casa lui Danciu Ţepeluş *stau* adunaţi într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungureşti, *are* un obraz pe care *se citeşte* o prostatică rîvnire la mărimi ; acesta *e* stăpînul casei, fecior de domn şi neîmpăcat duşman al lui Mihnea, carele *se suise* pe tronul hotărît

lui de Vladislav şi acum încă îi *răpise* sprijinul ocrotitorului său. Al doilea *e* un boier bătrîn de Ţara Românească, cu barba albă şi cu fruntea înnorată de o veche mîhnire; acesta *e* Radul, spătarul din Albeşti, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfita* cu atîta cruzime de către fostul domn chiar în noaptea ei de cununie. în sfîrşit, un tînăr purtind zeghea sîrbească *ţine* mîna pe hangerul de la brîu, *pare c-ar fi* gata *să spele* în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul; îl *cheamă* Dumitru Iacsăg şi *e* nepotul mitropolitului Maxim. Ei *se par* a fi după o lungă sfătuite ; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce *sta* pe masă, *scoase* dintr-însul o hîrtie îndoită si *citi* cuvîntul: «Hangerul !». Iacsăg *săltă* de bucurie, strigînd : «E al meu!» Ceilalţi doi *răspunseră:* «Dumnezeu să te ajute»". Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* şi a faptelor *povestite.*

Portrete

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar şi oameni. Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. în portretistica literară a secolului al XlX-lea era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăţilor. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon, portretul kerei Duduca : „Această Venera orientală... avea o frumuseţe perfectă, o inteligenţă vie şi un spirit fin şi iscusit. Viaţa cea plină de răsfăţări părinteşti, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale, şi lipsa de educaţie făcuse să se dezvelească într-însa o mulţime de dorinţi nepotrivite cu pozîţiunea ei socială". Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuţiuni substantivale abstracte : *frumuseţe, inteligenţă, spirit, viaţă de răsfăţări, lipsă de educaţie, dorinţi* — împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale menţiunea facultăţilor cu a notelor fizice văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor şi adjectivelor concrete.

Este, deci, caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice şi cele morale, dintre

cele care se oferă percepţiei simţurilor şi cele cuprinse de intuiţia psihologică. Iată, în această privinţă, în *Cîteva ore la Snagov,* portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca şi cum adică pictorul l-ar avea în faţă şi ar vorbi modelului său : „în chipul tău smead şi costeliv, înconjurat de p barbă alba şi rară, în buzele-ţi subţiri şi zîmbitoare, în fruntea ta lată şi înaltă, în ochii tăi mici şi vii, afundaţi sub sprîncene negre şi stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă fineţe, cîtă înţelepciune şi cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor" etc. Deci, după seria concretă : *chip smead şi costeliv, barbă albă şi rară, buze subţiri zîmbitoare, frunte lată şi înaltă, ochi mici şi vii, sprîncene negre şi stufoase* — seria abstractă care pare a o comenta pe cea dîntîi : *fineţe, înţelepciune, energie.*

La fel este construit portretul lui Ienăchiţă Vacărescu (în *Poeţii Văcăreşti):* „O faţă prelungă şi cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept si regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptuoase abia le ascundea o mustaţă subţire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceaţă şi de fineţă, în sfîrşit, o barbă castanie, rară şî transparentă, ce-i fîlfîie uşor pe piept: iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect şi pe care o susţin cu oareşice mîndrie portul drept al trupului şi gugiumanul de samur, aşezat cu semeţie pe cap."

Sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna)* : „Trupul acestuia, mărunt, neputincios şi gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleşuv şi cărunt cu obraji spîni, smezi şi slabi; dar buzele-i subţiri şi încreţite, ochii săi mîci, vioi şi pătrunzători, nările-i largi şi neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten şi isteţ, acea minte iscusita şl dedata cu intrigile şi cu batjocura, care sînt ca o însuşire a neamului grecesc".

Pictorul ştie, deci, să extragă esenţa morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut şi a notat trăsăturile fizice'. şi concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puţin la îndemîna înaintaşilor, face progrese mari la Odobescu.

Enumerații

Scriitorul vede tablouri şi oameni, scene şi portrete, se bucură şi de lucruri pe care vrea sa le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen: „Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine ; în cap purta naltul calpac de hîrşie fumurie cu fund de serasir ; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roşu cusută cu palme de fir pe poale şi încinsă de-a curmezişul, pe sub subțiori, cu un lat brfu de omofor, semănat cu matostate în şatoange ; iar pe dasupra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur şi îmblănita cu jder, căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Țarigrad scumpele blăni din Mosc". lata darurile de nuntă aduse de pețitorii greci: „Ici se vedeau sîpeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturl de smaragduri, de balaşuri, de rubini, de zamfiri; pline cu paftale de aur si de matostat, cu colane şi sponciuri de mărgean şi de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealîcuri de ştofă cu aşternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic şi de filaliu, cusute cu bibiluri, cu gevrele şî bîrnişoare de beteală, cu feregele şi binişuri de buhur, de camăvăț şi de sevai, ou blănuri de jder, de rîs şi de samur, cu gearuri şi cu taclîcuri turceşti, mai dincolo 3ăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaş, cu apărători de pene, cu felegene de smalț, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, Ughene şi ibrice de argint, cu cohale de cleştar de munte, cu linguri de fildeş săpat şi cu felurite alte bogății, care de prin toate părțile le aduceau venețienii, armenii şi ebreii în Țarigrad."

Arendăşoaicele pe care scriitorul le zăreşte în *Citeva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, „printre boitele invoalte ale malakoaielor şi fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri şî volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice şi cu pene, în sfîrşit, printre toate gătelile ce lipscanii şi marşandele din Bucureşti vînd cocoanelor de țară drept marfă de Paris".

Deşi astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu maî general al compoziției la Odobescu : *enumerația.* Atracția pentru produsele artelor şi ale meşteşugarilor, activitatea simțurilor treze, dar şi atenția lui cam dispersata l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Aşa procedează, de pildă, în *Pseudo-Kyneghetikos.*

Descrieri de opere de artă

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei şi în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară, în *Pseudo-Kyneghetikos, Citeva ore lâ Snagov, Istoria arheologiei* există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice şi morale, dar şi alăturarea de judecăți obiective şi subiective, adică de *constatări* şi *impresii.* Astfel, în *Pseudo-Kyneghettkos,* statuia Dianei de la Luvru este înfățişată, mai întîi, drept „rnîndra şi sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră şî uşoară sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeşi la ceafă în corîmb, şi pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diadema, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfăşoară, ca un brîu, talia zvelta, şi cutele veşmîntului ascund sînu-i fecioresc ; dar brațele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri; celălalt se reazimă pe creştetul cornut al ciutei."

Urmează judecăți subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranțe, iau forma unor întrebări dubitative. „Ce neastâmpăr va fi făcînd pe zeiță să calce aşa iute pămîntul, sub crepidele-î împletite pe picior ca opincile plăieşilor noştri ? Pe cine amenință ea cu darda împenata ce ea atinge cu degetele-i delicate ? Trămite ea, oare, în cîmpiî etolici ai Calidonului pe mistrețul urieş care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru ? Urzeşte ea o crudă răzbunare în contra nenorociților fii ai nesocotitei Niobe ?... Cugetul ei e o divina taină".

în descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecățile obiective şi subiective

se alătură în aceeaşi frază : „Pe tonurile duioase şi întunecate ale trîmbiţei metalice se juca, cu o veselie săltăreaţă, melodia cîntecului francez, şi atunci, în mine, auzul şoptea inimei mîhnite neaşteptate cuvinte de speranţă şi de bucurie".

^Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwerman scriitorul topeşte descrierea într-o naraţiune, interpretează, adică, simultaneitatea ca o succesiune, despărţind feluritele propoziţii prin adverbul de loc *aci,* care, prin repetiţie, ia un sens temporal[1]: „Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînşii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbînda". Transformarea descripţiei în naraţiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent şi perfectul-compus, un procedeu narativ : „Damele, graţios plecate pe şelele lor de catifea neagră, se uită cum şoimii se raped în aer pe păsărelele spăimîntate ; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure şi după dînsa aleargă, în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac ; tocmai în fund, pe marginea, pădurii, se zăresc, prin ceaţa umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat".

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenita temă literară, alcătuieşte un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot şi continuînd cu-unii din criticii secolului al XlX-lea, ca Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ş.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră şi a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoriceşti.

Peisaje

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunţată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele şi descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reuşească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după

[1] *Gramatica limbii române,* 1950, T, p. **334, observa sensul temporal** aljui *aci* (repetat) la Creanga : „aci era la Socola, aci la Iaşi, aci la mănăstirea **şî în** Tirgul-Neamţului profesor".

cum vede oamenii, situaţiile, monumentele. Interesant este însă de remarcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice şi că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta spicuit în *Pseudo-Kyneghetikos* : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţii creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din ţîrîitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşita din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălţimîle văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi şire de cocori, brîne şerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut graţioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-şi deplînge răstriştea, gingaşa lui Francescă."

Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna,* este compus, de asemenea, din note acustice : „E tristă şi urîtă iarna la ţară, cînd crivăţul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceaţa întunecă cerul, cînd ploile reci desfunda pămîntul, cînd ţarina-î goală şi năpustită, dumbrava uscată şi plugul trîndav. Apoi, în lungele nopţi de iarnă, ce întunecime plină de groază ! ce de nopţi fioroase ! Vîntul vîjîie si geme ca nişte jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbeşte cu o întărîtată stăruire în păreţii şi în ferestrele casîi: oblonul se clatină şi scîrţîie pe ţîţînele-î ruginite." Odobescu introduce în acest peisaj şi o notă termică : ploile sînt *reci* Cu aceasta ajungem însă Ia o altă caracteristică a artei peisagiste a lui Odobescu, care, pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea imai adînca a cititorului, uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-1 descrie. înfăţişînd perspectiva de dealuri sub care se adăposteşte satul Bisoca, scriitorul notează : „Soarele apunea drept înaintea noastră ; cerul lui roşiatic scapătase pînă pe zarea orizontului, şî razele-i calde şi senine părea că se aşternuse peste tot şesul răsăritean al ţării, care ni se destindea acum sub ochi..."

în *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzaţii într-o bogata serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: „Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine curge pe

o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiş de verdeaţă ; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioşi, arţarii cu pojghiţele roşii, carpenii stufoşi, salba moale *şi* teii cresc cu falnicii jugaştri, cu plopi nalţi şi subţiri, cu anini uşurei, cu ulmi albicioşî, cu sîngerei pestriţi, cu corni suciţi şi vîrtoşi. Printr-acel hăţiş felurit de arbori ce se-ndeasă şi se împletesc, mierlele şi piţigoii fluieră şi ciripesc din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure şi porumbei sălbateci se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chîuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat".

Toate simţurile scriitorului colaborează pentru a obţine acest peisaj. Ochiul vede forme şi dimensiuni *(carpeni stufoşi, plopi nalţi şi subţiri),* culori *(ape galbme, arţari cu pojghiţe roşii, ulmi albicioşi, sîngerei pestriţi, prigori cu pene albastre),* urechea aude sunete *(mierlele şi piţigoii şuieră, turturelele şi porumbeii se îngîna, prigorii chiuiesc),* simţul olfactiv înregistrează mirosuri *(socul mirositor),* simţul cinestetic percepe : *alunii mlădioşi;* tactul simte: *lutul năclăios.* Tabloul are nu numai o rară bogăţie senzorială, dar şi o viaţă deosebită prin notarea tuturor mişcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, odată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-1 înălţa pîna la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

Expunere adresată

în afară de naraţiuni, de nuvele istorice şi de basme, Odobescu a scris expuneri adresate : scrisori, discursuri, conferinţe. *Pseudo-Kyneghetikos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu. *Viitorul artelor în România, Moţii şi Curcanii, Artele din România în periodul preistoric, Biserica de la Curtea-de-Argeş şi Legenda Meşterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Cretzeanu, P. Ispir eseu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în faţa unei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producţiei lui Odobescu a fost, deci, aşternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citita în public. Mai ales această din urma parte a operei scriitorului a fost făcută

pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. împrejurarea explică numeroasele fonme ale adresării şi ale oralităţii în proza Iui Odobescu.

în *Pseudo-Kyneghetikos* scriitorul îl interpelează direct pe corespondentul sa-u : „Amice", „o, iscusite vînătoruk", „amice vînătorule !" Părţi noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicaţiile sale : „Mai întîi, te rog, spune-mi dacă ştii sau nu ştii ce soi de zburătoare este grangurul ?" Sau : „Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o alta pasăre de pădure ?" Legăturile de idei se fac, de asemenea, prin forme adresate : „Dă-mî, dar, voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte". Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunţă astfel: „Dacă cumva vrei să dormi şi nu-ţi vine de sineşi somnul, apoi pune capul pe pernă şi ascultă", în *Artele din România în periodul preistoric,* o expunere ştiinţifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta : „Nu-mi faceţi, dar, vă rog, o vina de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceaţa brumoasa a prezentului o falnică lumină pentru viitorul artelor române !"

Luînd maî mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralităţii vor fi, de asemenea, foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuţiunile *[vorbă curată î, ba unde mai pui, dar dintr-una tntr-alta îmi adusei aminte de o poveste, ce sa mai zic !, dar sa grăbim),* proverbele *(să şedem strtmb şi să judecăm drept; apoi mai este încă şi o vorbă românească; Coada lungă şi minte scurtă* etc), exclamaţiile *(fie cum zice Marţial* ***1,*** *Vai! bietul judeţ Romanaţi),* pentru a nu mai vorbi de popularul „dar însă", pe care Odobescu nu-1 economiseşte deloc Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi şi îşi creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replica hotărîtoare : „Fiecare popor din cîte au venit pe rînd aci şi-a adus cu sine mult-puţina sa cultura. Dar, oare, toate avut-au ele o cultura artistica ? Lăsat-au ele urme de producţiuni artistice ? Cei mai mulţi ar răspunde îndată : Nu! Eu însă nu cutez a ma hotărî aşa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Daţi-mi voie să ma explic"

Prin formele adresării şi ale oralităţii, stilul Iui Odobescu primeşte coloratura Iui familiara şi populară, acel ton lipsit

de orice pedanterie, simplu şi sfătos, care explica seducţia lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee şi savantele construcţii sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte. Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcţiei lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate şi constituie tot o manifestare a unei arte vorbite.

Digresiune

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite şi trăite, să-şi comunice impresiile şi bogatele lui cunoştinţe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociaţiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-Kyneghetikos* şi *Cîteva ore la Snagov,* sînt cercetări maî interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-1 urmăresc. Chiar într-o operă de ştiinţă cum este *Tezaurul de la Pietroasa,* amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un ?rocedeu de compoziţie. O ştie el însuşi şî o repeta adeseori, •n *Pseudo-Kyneghetikos* îşi numeşte expunerea : „cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar". Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă : „Mă opresc căci mi se pare ca iar am greşit calea". îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei şi atunci îşi cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său : „dacă cumva te simţi cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta **pe** sturzi, **pe** cocoşari şi pe grauri, apoi tot mai iarta-ma sa mai adaog vreo doua-trei cuvinte în materii analoage, şi apoi, zău, vă dau pace, şi ţie, şi neamului păsăresc". Orice perspectivă nouă îl seduce : „Dar iată cum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătoriei ! Zău ! Cînd pleacă omul la vînătoare nu ştie de unde-i sare iepurele."

Nici în prelegerile sale de *Istoria arheologiei,* unde limitările metodice trebuiau să funcţioneze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate : „Zău, nu prea ştiu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astă dată prin domeniul nebulos al tradiţiunîlor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului, scrise odinioară cu misterioase rune de către înţelepţii scalzi ai Scandinavilor". Prin anunţarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuţiuni, expresii familare, interjecţii ***(iar am greşit calea, zăui vă dau pace, fără veste),*** care dau elocuţiei lui Odobescu caracterul ei popular.

Ui

Exprimarea în forme populare, locuţiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obţine nu numai prin mijloacele exprimării familiare şi populare, dar şi prin alte procedee : anecdota, jocul de cuvinte, referinţa savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-Kynegbetikos* se scuză de incompetenţa sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcange', acela care şi-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureştean Socec îi aminteşte pe cel al anticului librar roman Sosfus permiţîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horaţiu îl consacrase celui din urmă : *„Hic meret aera liber Socecio"* (acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi aminteşte scriitorului „pornirile furtunoase" ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, îşi aminteşte îndată de acei scurtaţi de coada lor la Atena de către „frumosul, răsfăţatul şi zburdalnicul Alcibiad". Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic şi scăldată în zeamă de lamîie, întrece în suculentă „vestitul peşte de mare Rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman şi pe care 1-a cîntat marele Juvenal*. Nenumăratele incidente de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc, la rîndul lor, relieful umoristic al scrierilor acestui

Convergenţă

Odobescu ocupă în istoria limbii şi artei literare a secolului al. XlX-Iea un loc cu totul original. Aparţinînd, prin începuturile sale, generaţiei de la 1848, scriitorul s-a menţinut tot timpul pe poziţiile ideologice ale gînditorilor şi scrii-

lorilor care i-au fost primii îndrumători.[1] Simpatia sa pentru popor, pentru năzuinţele lui de libertate şi pentru trecutul lui explică particularităţile formelor şi compoziţia lexicului său. Faţa de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacţia directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar şi prin creaţia lui literară. Generaţia de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu şi Kogalniceanu, primele ediţii moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicaţii a fost cunoaşterea mai bună a limbii vechi şi punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului în naraţiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în naraţiune, dar şi în alte opere. Cum, pe de altă parte, scriitorul este şi un spirit foarte învăţat, cu un sistem, noţional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice şi al mai multor limbi vechi şi moderne, el a introdus în lexicul său şi un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanţa dintre vocabularul popular, arhaic şî neologistic colorează într-un chip cu totul propriu limba luî Odobescu.

Preocuparea de a-şi îmbogăţi şi a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-şi *caute* cuvintele şi să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să şi construiască forme personale: o împrejurare care acordă limbii sale o anumită preţiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale rezultă din aceeaşi tendinţă a scriitorului de a-şi extinde aria sa lexicala. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcţiei periodologice un evident progres faţă de cele ale înaintaşilor. Dispunînd de o gîndire complexă şi nuanţată, scriitorul şi-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simţului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deşi nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbeşte chiar atunci cînd aşterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explica mulţimea locuţiunilor, a proverbelor, a formulelor de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, îşi aminteşte, glumeşte şi transmite cunoştinţele adunate în bogata comoară a ştiinţei sale. Atitudinea aceasta se vădeşte nu numai în operele beletristice, dar şi în cele de ştiinţă, care poseda, din aceasta pricină, o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depăşeşte pe aceea a înaintaşilor. Portretistul vede modelele sale dinafară şi dinăuntru, în notele sale fizice şi în cele morale. Istoricul şi arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primeşte spectacolul naturii cu toate simţurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergenţa tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă, deci, în dezvoltarea limbii şi artei literare române în secolul al XlX-lea, o etapă fără de cunoaşterea căreia n-ar putea fi înţelese progresele lor de mai tîrziu.

1956

[1] **Vezi şi introducerea mea la A. I. Odobescu, *Opere,* voi. I,** E.S.P.L.A., 1955.

PSEUDO-IMPERATIVUL LA EMINESCU

Specialiştii în gramatică sînt toţi de acord sa considere persoana a Il-a a singularului ca singura proprie imperativului, care, transmiţînd un ordin, trebuie în mod normal sa se adreseze unei persoane prezente. Totuşi sînt situaţii în care cineva dă ordine unei persoane prezente pentru ca aceasta sa le transmită unei a treia persoane. în acest caz, imperativul din propoziţia principală se asociază, în cea secundară, cu un conjunctiv. Exemple : *spune-i să vină.* Aceeaşi construcţie poate fi folosită pentru indicarea scopului: *bate şeaua să priceapă iapa; dă-i una să ţie minte; fugi să nu te mai văd.* Eminescu foloseşte cîteodată această construcţie : „O,-nchide lungi genele tale / Să pot recunoaşte trăsăturile-ţi pale" *(Înger de pază)* ; „Răsai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa viil" *(Sonete,* III).

Ultimul dintre exemplele citate este identic cu celelalte din punct de vedere formal, dar este diferit dacă se analizează în context. Aici Eminescu nu se mai adresează unei persoane prezente, ci unei fiinţe absente pe care o imploră să se reîntoarcă.

Cînd însuşi glasul gmdurilor tace,
Mă-ngină cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface **f**

Puterea nopţii blînd însenina-vei
Cu ochii mari şi purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace.
Ca să te văd venind — ca-n vis, aşa vii f

Eminescu îşi adresează imperativul unei persoane absente prin intermediul imaginii prezente a acesteia ; deci verbul imperativ poate să ramînă la persoana a II-a. Dar este, oare, posibil să se transmită un ordin sau o dorinţă unei a treia persoane fără intermediul unei persoane prezente sau a imaginii sale ? Specialiştii în gramatică care admit ca persoana a III-a a imperativului să împrumute forma sa.persoanei a III-a a conjunctivului nu ţin seama că au de-a face, în acest caz, cu propoziţii subordonate, propoziţia principala fiind subînţeleasă. în acest caz, verbul se găseşte în mod real la persoana a III-a a conjunctivului.

Nimeni nu va vedea un imperativ cînd bătrînul Horaţiu exclamă, în tragedia lui Corneille (III, 6} : *„qu'il mourut !*" Această exclamaţie este pronunţată ca urmare a cererii Iuiiei: *„que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?"* Ca să se exprime în mod complet, Horaţiu ar fi trebuit să spună : *„'faurais voulu qitil mourut".* Şi ceea ce ni se pare a fi o exclamaţie imperativă ar deveni o propoziţie dependentă la conjunctiv.

K. Biihler *(Sprachtheorie,* 1934, p. 506) menţionează, după Kretschmer, două cazuri de propoziţii imperative care trebuie să fie înţelese ca subordonate conjunctive ale unei hipotaxe. în primul caz este vorba de două propoziţii succesive, în care cea de a doua este subordonată celei dintîi: *„timeo. Ne moriatur F* care înlocuieşte construcţia : *„timeo ne moriatur".* în al doilea exemplu, prima propoziţiune este subordonată celei de a doua : *„sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones"* (Marţial, VIII, 56, 5), substituindu-se construcţiei hipotactice: *„Marones Flacce, non deerunt (si) Maecenates sint".* Cf. Schiller : *„Sei im Besitze und du wohnst im Recht"* pentru *„Wenn du im Besitz bist, so wohnst du im Recht".*

Eminescu a întrebuinţat adeseori aceste conjunctive la persoana a III-a, folosindu-se de imperativ de fiecare dată cînd voia să exprime cu tărie dorinţa sau să invoce o fiinţa absentă. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale stilu-

lui sau. Arta sa consta în aceea ca el reuşeşte să modeleze formele conjunctivului pentru a le apropia de acelea ale imperativului. Disting astfel trei cazuri :

1. Folosirea conjunctivului prescurtat (fără particula *sa) :* „Si nime-n urma mea / Nu-mi plînga la creştet" *(Mai am un singur dor);* „De-aceea zboare anu-acesta / Şi **se** cufunde în trecut" *(Cu mine zilele-ţi adăogi).* Avem de a face aici cu propoziţii care depind de o propoziţie principală subînţeleasa pe care poetul a omis-o : (Doresc ca) nime-n urma mea / (să) nu-mi plîngă la creştet; (Doresc) de**-aceea (sa)** zboare **anu**-acesta / şî (doresc să) se cufunde în trecut.

Datorită acestei prescurtări conjunctivul capătă o forma mai asemănătoare cu morfemul imperativului.

2. Folosirea conjunctivului compus prescurtat: **a.** cu pronume personal, în mod direct, şi b. cu pronume reflexiv, în mod indirect. Exemple : 1. „Traiul lumii, dragă tată / Cine vor, **aceia** lese-1" *(Povestea teiului);* 2. „Fiecine cum i**-e vrerea,** despre fete samă deie-şi" *(Călin).* Prin prescurtarea conjunctivului pronumele (personal sau reflexiv) s-a unit cu verbul *(lese-l, deie-şi),* aşa cum **se** face pentru imperative *(mănîncă-l; luptă-te).* Fără această formă prescurtată, pronumele n-ar putea sa se unească decît cu particula conjunctivului *(să-l lese, să-şi deie).*

3. Folosirea conjunctivului prescurtat ca verb al unei propoziţii dependente, urmata de altă propoziţie subordonata, indicînd scopul şi avînd verbul la conjunctiv în forma sa completă. Exemple : „O! glasul amintirii rămîie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut" *(Departe sunt de tine)* ; „Din zare depărtată răsar-un stol de corbi, / Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi" *(Despărţire).* Cu toate că conjunctivele din primele propoziţii sînt şi ele subordonate unei regente subînţelese : *(doresc să) rămîie ; (doresc să) răsară* — ele capătă totuşi aparenţa imperativului nu numai datorită prescurtării lor, dar şi prin faptul că sînt urmate de propoziţii de scop, ale căror verbe sînt, de asemenea, la conjunctiv. Or, după cum am mai remarcat, în acelaşi fel se face şi imperativul (cfr.: *fugi să nu **te** mai văd).*

în toate acestea găsim un exemplu interesant despre felul în care un mare poet acţionează pentru a învinge „fatalităţile" limbajului modelînd structurile obiective ale limbii după nevoile sale de exprimare. Negăsind imperativ la persoana a H1-a, pe care îl cerea totuşi expresia sa lirică, poetul creează o formă de pseudo-imperativ prin intermediul persoanei a III-a a conjuctivului, folosită într-o forma prescurtată, care îi dă posibilitatea să se unească cînd cu un pronume, cînd cu propoziţii de scop, aşa cum se face adeseori în adevăratele imperative.

1947

EPITETUL EMINESCIAN

A. ÎNSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observaţie şi de reprezentare a scriitorului, direcţia gândirii şi a imaginaţiei lui, sentimentele şi impulsiile care îl stăpânesc mai cu dinadinsul şi care precizează atitudinea lui faţă de lume şi societate. Autorul unei opere literare obţine, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care doreşte sa le evoce în fantezia cititorului, şi, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprima care anume din trăsăturile realităţii a vorbit mai puternic închipuirii şi sensibilităţii lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este, deci, una din căile cele mai indicate pentru cunoaşterea luî.

începem, aşadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieţii poetului, adăugit, pe alocuri, pentru comparaţie, cu acela al postumelor.[1]

B. DEFINIŢIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcţie de atribut. Definiţia

[1] **M. Eminescu, *Opere*, ediţie critica îngrijită de Perpessicius, vo!. I (1939) ţi IV (1953).**

aceasta este însă incompletă şi prea strimta. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca şi sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puţin adevărat că limba stăpîneşte mijlocul de a înfăţişa şi caracteristicile acţiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar şi un verb. Din rîndul epitetelor fac, deci, parte nu numai adjectivele, dar şi toate acele părţi de cuvînt sau de frază care determina substantivele şi verbele prin însuşiri înregistrate de fantezia şi de sensibilitatea cititorului, adică prin însuşiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. în versurile lui Eminescu : „Calu-i alb, un bun tovarăş, / înşeuat aşteapt-afară" *(Povestea teiului),* „înşeuat" nu este un epitet pentru ca el exprimă numai o determinare necesară pentru înţelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul „alb" are valoarea unul epitet deoarece adaugă o precizare de care înţelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea şi-o reprezintă. Există, deci, un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unul substantiv, sau verb, pe acelea care au o valoare epitetica, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunica numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei şi sensibilităţii noastre. Impresia estetica decide asupra însuşirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unităţi indisolubile, ca în exemplele : *cuşme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. îndepărtarea oricăreia din determinările care însoţesc aceste substantive împuţinează sau chiar modifică noţiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cuşma* este ceva mai general decît o *cuşmă frigiană,* şi o *pînză* este altceva decât o *pînză de păianjen.* Nu putem considera, deci, drept epitete determinările care constituie o unitate împreuna cu termenii însoţiţi de ele.

De asemenea, nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificaţiei, aşa încît nu pot fi înfăturate fără ca înţelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu : „picături de smoala" *(înger*

si demon), „bulgăr de granit" *(Memento mori),* „zidiri de țintirim" (O, *mama.,.),* „diademă de stele" *(Venere* ;i *Madona)* etc. Legătura dintre substantiv şi atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen,* dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură.* Determinările : *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* — completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea şi sensibilitatea noastră, şi, din această pricină, nu Ii se poate recunoaşte însuşirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări, se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însuşirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau Ie simte scriitorul şi care au un răsunet în fantezia şi sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părţi felurite de vorbire sau de frază. Este necesar, deci, să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru ca epitetele scot în evidență particularitățile închipuirii şî sensibilității poetului, este de trebuință să distingem şi categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însuşiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil şi întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele şi din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu şi obținînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciana.

C. CATEGORIILE EPITETULUI IN POEZIA LUI EMINESCU

I. CATEGORIILE GRAMATICALE

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi categoriile gramaticale' ale epitetului care însoțeşte un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțeşte un verb, în fine, epitetele în raport cu părțile frazei.

1. Epitetele substantivelor

a. Atributul adjectivul este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri fața de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolîntineanu, Eminescu foloseşte, mai ales în grupa poeziilor din 1866—1869, adjectivul gerunztal provenit din influența franceză : „turbarea lui (a leului) fugindă* *(Amorul unei marmure),* „rîzîndul tău delir" *(ib),* „vibrînda jale" *(La mormîntul lui Aron Pumnul),* „cînturi răsunînde" *(ib.),* „lira vibrindă" *(La Heliade),* „notele murinde" *(La o artistă),* „umbre suspinînde" *(Misterele nopții),* „silfe şopotinde" *(ib),* „fața mea pălinda" *(Noaptea),* „rîzîndele zori" *(Ondina).*[1] După 1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen şl număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe).

Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul copil, -ă din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă,* sau *virgin, -a,* ca în exemplele : „copila-mi murmurare" *(Din străinătate),* „fruntea-i copila" (a pruncului) *(Speranța),* „basmele copile" *(Memento mori).*[2] într-un rînd, încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată : „mîna însceptrată". în prima perioadă apar şi adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obişnuite în poezia epocii: „Cununa cea de laur" *(La Heliade),* „lacul cel verde" *(Frumoasă-i),* „norii cei albi" *(ib),* „dumbrava cea verde" *(ib).* etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumina

---

[1] Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia : „vise surîzînde" *(Nu mai voi consolațiune,* în *Reverii),* „viața fugîndă" *(Timpul, ib.),* „rîzîndă cunună" (a lunii) *(La un amic sărac, ib.),* „Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc" *(La băile Cleopatrei, ib.),* „arzîndu-i sîn" *(Esmé,* în *Florile Bosforului),* „flori rîzînde" *(Mehrubé, ib.),* „arzînda ei cătare" *(Fata de la Candili, ib.), (Sclava)* „cea mai rîzîndă" *(Sclavele în vînzare, ib.)* etc.

[2] Cp. ți mai tîrziu : „Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur ți mai copil* *(Povestea magului calator în stele).*

mai vie, şi uneori cerut de necesitaţi metrice, se păstrează şi în perioadele ulterioare ale creaţiei poetului: „zidirea cea antică" *(Egipetul),* „flamingo cel roşu" *(ib.),* „bolta cea senina" *(Floare albastra),* „mîna cea veche" *(Epigonii),* „firea cea întoarsă" *(ib.),* „faţa cea pală" *(Mortua est!),* „ochii lui cei negri" *(înger si demon),* „fruntea mea cea tristă" *(Noaptea)* etc. Deşi procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, •ca de pildă în frumosul vers dîn *S-a dus amorul...:* „mîna ei (a uitării) cea rece", ba chiar cu articolul adjectival la genitiv în forma regională scurta : „lumii cei antice" *(Scrisoarea V;* cp. „dorul ţării cei străbune" — *Epigonii),* formă întrebuinţată, de asemenea, an epoca literară anterioara.

O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioada a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, faţă de substantiv : „trist mormîntul tău" *(La mdrmintul lui Aron Pumnul),* „dulce chipul său" *(Care-o fi în lume...),* „lungi genele-ţi plînse" *(Cînd...),* „apostat-inima mea" *(Venere şi Madonă)* etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite maî în urma, sînt : *ebenin* („par ebenîn" — O *călărire în zori,* „A murilor marmuri lucind ebenine" — *Povestea magului călător în stele;* cp. D. Bolintineanu : „părul de ebin" — *Esme,* în *Florile Bosforului), gentil* („flutur uşor şî gentil" — *Frumoasă-i)* şi, mai tîrziu, ironic : „petrecere gentilă" (a ploşniţelor) *(Cugetările sărmanului Dionis), tremînd* („tremîndul picior" — *Speranţa* etc.), alături de forma populară *sînt,* pentru *sfînt* („icoane sînte" — *Care-o fi în lume...* (femeie) „sînta şi frumoasa" — *ib.,* „focul sînt" — *Odin şi poetul* etc), toate dispărute după 1870.

Se menţine mai mult forma italienizantă şi eliadistă a adjectivelor plurale feminine (şi neutre) terminate în *i:* „tainici oftări" *(O călărire. în zori),* „dulci şi timizi şoapte" *(înger şi demon),* „gîndiri arhitectonici" *(Egipetul),* „păsuri melancolici" *(Cugetările sărmanului Dionis),* „gigantici piramide" *(împărat şî proletar),* dar şi formele arhaice : „mese lunge" *(ib.),* „şalele pustie" *(Strigoii),* „adînce oînturi" *(ib.),* „umbre străvezie" *(ib.),* „picioarele lui vechie" *(ib.),* „pustie gînduri" *(Făt-Frumos din tei),* „pînze argintie" *(Melancolie),* „large uliţi" *(Scrisoarea III),* „mîneci lunge" *(ib.),* „temniţi large" *(ib.).*

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepoziţional. *Ochi de lumină* — echivalează cu: *ochi luminoşi,* cu deosebirea că, în cea dintîr dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepoziţiile *în, cu, de.* _ Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare : „riuri în soare" *(Floare albastra),* „bîserica-n ruină" *(Melancolie),* „ochii-n lacrimi" *(Călin).* , . . '

Mai dese sînt epitetele introduse prin *cu :* Şi plînge-I cu jale, şi plînge-1 cu dor" *(Care-o fi în lume),* „flori cu miros" *(Frumoasă-i),* „demon cu ochi mari" *(Venere şi Madona),* „înger palid cu priviri curate" *(Epigonii),* „înger cu faţa cea pală" *(Mortua estl),* „păreţi cu colb" *(Cugetările sărmanului Dionis),* „cărări cu cotituri" *(Lasă-ţi lumea...)* etc.

Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de:* „boltă de-azur" *(Frumoasă-i),* „sînu-i de crin" *(Speranţa),* „ochi de dulce lumină" *(Ondina),* „înger de dulce amor" *(Care-o fi în lume...),* „candelă de aur" *(Epigonii),* „oglinda luî (a Nilului) de aur" *(Egipetul),* „haina-î de granit" *(împărat şt proletar),* „prispa cea de brazde" *(Dorinţa),* ‚par de aur" *(Călin),* „pădurea de argint" *(ib.),* „braţe de zăpadă" *(Strigoii),* „oceanul cel de gheaţa" *(De cîte ori, iubito...),* „ziduri de ţînririm" *(O, mamă...),* „fruntea ta de fier" *(Scrisoarea III),* „luceferii de foc" *(Iar cînd voi fi pămînt).* Deşi epltetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege dîn toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. In *Luceafărul* întîmpinăm numai „mort frumos cu ochii vii", unde atît substantivul determinat, cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. In general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferind forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. întrucît exprima ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul, sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în

acelaşi fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. împrejurarea devine limpede atunci cînd constatam că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Aşa, de pilda, la Eminescu : „a Răsăritului averi" *(în căutarea Şeberezadei)* poate fi înlocuit prin: averi răsăritene. Tot astfel, în „batalioane a plebei" (proletare) *(împărat şi proletar),* substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv : batalioane plebeiene. Dar tocmai întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii uneî alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungeşte într-o personificare sau o metaforă : „a-ntristării neagră aripa" *(La moartea principelui Ştirbey),* „a iubirii primăvară" *(Epigonii),* „ale vieţii valuri" *(Melancolie),* „al nopţii palid somn" *(Strigoii),* „oceanele-nfinirii" *(Memento mori)* etc. în toate exemplele citate, genitivele exprimă o Idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoţesc şi pot fi considerate, ca atare, drept nişte epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît prin faptul că, între termenul determinat şî determinantul lui, genitivul stabileşte o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat şi posesiunile lui. în „a Răsăritului averi" ; „Răsăritul" ne apare nu numai ca locul, dar şi ca stăpînitorul însufleţit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc, deci, la limita domeniului întreg. Eminescu nu le da o folosinţă foarte întinsă.

2. Epitetul verbului : adverbul ţi locuţiunile adverbiale

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: „se-ncovoaie tainic" (O *călărire în zori),* (îngerii) ,,-nronă tainic" *(La mormîntul lui Akon Pumnul),* „silfele vin jalnic" *(La Heliade),* „dezmiardă duios" *(Ondina),* „cîntînd vesel şi uşor" *(De-aş avea...),* (Horia) „falnic stă călare" *(Horia),* „şi plînge-1 cu jale şi plînge-1 cu dor" *(Care-o fi în lume),* „clopote de-alarmă răsună răguşit" *(împărat şi proletar),* „priveşte trist" *(Scrisoarea III),* „se-ntinde falnic armia română" *(ib.),* (virtuoşii) „aplaudă frenetic" *(ib),* „şi cît de viu s-aprînde el" (Luceafărul) *(Luceafărul),* „o urma adînc în vis" (pe Cătălina) *(ib.),* „el (Luceafărul) vine trist şi gîndltor" *(ib.),* „ochii... lucesc adînc himeric" *(ib.),* „să ne privim nesăţios şi dulce" *(ib.),* „răsare luna liniştit şi tremurînd din ape" *(ib.).*

Mult folosite sînt şî locuţiunile adverbiale prin care stilul vorbit dobîndeşte un Ioc atît de mare în poezia lui Eminescu : „caut cu dispreţ" *(Venere şi Madonă),* „se mişcară rîuri-rîuri" *(Scrisoarea III),* „în genunchi cădeau pedeştrii" *(ib.),* (Cătălina) „oftînd din greu suspina" *(Luceafărul),* (Luceafărul) „se strînse cu durere" *(ib),* „vorbeşti pe înţeles" *(ib),* „stai cu binişorul" *(ib)* etc.

Uneori apare substantivul ca adverb : „un vînăt giulgi se-ncheîe nod" *(ib),* sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix : „visul... se întinde vultureşte" *(Scrisoarea III).* Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuinţate. Epitetul adverbial îndeplineşte funcţia. sintactică a complementului de mod.

3. Epitetul Sn frază

a. Eminescu simte adeseori nevoia sa determine substantivele sale folosind apoziţia. Aceste elemente ale frazei trebuie şi ele considerate ca nişte epitete atunci cînd îndeplinesc condiţiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în. apoziţiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv şi ca, de cele mai multe ori,, apoziţiile astfel construite dobîndese valoarea unor metafore. Cîteva exemple : „Se mişc în line păsuri / Monahi, cunoscătorii vieţii pămîntene" *(Strigoii),* „Ochii, stele negre„ întunecaţi sclipeau" *(Povestea magului călător în stele),* „O stea din cer coboară, / O stea, vultur de aur" *(ib),* „luna,, o cloşcă rotunda şi grasă, / Merge pe-a cerului aer moale..." *(Mitologicale),* „Sare-un greier, crainic sprinten" *(Călin),* „Calu-i alb, un bun tovarăş, / înşeuat aşteapt-afară" *(Povestea teiului),* „luna iese-ntreaga... ea, copila cea de aur, vlsulnegurei eterne" *(Scrisoarea IV),* ,,0 găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine" *(Antropomorfism),* „S-a dus amorul, un amic, / Supus amîndurora..." *(S-a dus amorul..)* etc. Apoziţia fiind un procedeu intelectual şi retoric apare mai mult în poemele de mare compoziţie ale lui Eminescu şi mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrânsă a versului nu favoriza adaosul eî explicativ. Mai trebuie spus că apoziţia eminesciană determină, de obicei,

substantivul-subiect şi, mai rar, substantivul în alte funcţiuni sintactice, ca, de pildă, în : „Cînd aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură" *(Mitologicale),* „Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitox de ape" *(Scrisoarea IV).*

b. Predicatul nominal poate avea, de asemenea, valoare de epitet. In adevăr, numele predicativ exprimă acţiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el şi acesta din urmă. Exista chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebeşte întru nimic de aceea dintre subiect şi atributul lui. Pentru : *floarea* •*este parfumată,* rusa şi maghiara întrebuinţează legătura de cuvinte: *floarea parfumată.* în limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situaţia rămîne în esenţă aceeaşi, numele predicativ fiind simţit tot ca un atribut al subiectului, şi, în anumite condiţii, ca un epitet al Iui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului întocmai ca orice adjectiv care J-ar însoţi nemijlocit pe acesta: „Spusa voastră era sîntă_ şi frumoasă" *(Epigonii),* „Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candida şi plină" *(Împărat şi proletar),* „De e sens într-asta, e-ntors şi ateu" *(Mortua est t),* „A lui scări de stînci înalte sînt crăpate şi cărunte" *(Memento mori),* „Atît de alba faţa-j •ş-atît de nemişcată" *(Strigoii),* „...vom fi^ cuminţi, / *Vom* fi voioşi şi teferi" *(Luceafărul),* „zilele îmi sînt pustii" *(ib).*

Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca şi subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condiţiile necesare Identificării metaforice. Aşa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale : „Puternica lui ură era secol de urgie" *(Memento morî),* „O, moartea-i un chaos..., viaţa-i o baltă de vise rebele..., moartea-i un •secol cu sori înflorit..., ...viaţa-i un basm pustiu şî urît" *(Mortua est),* „Ea un înger este" *(Înger şi demon),* „Punctu-acela... e stapînul fără margini peste marginile lumii" *(Scrisoarea I),* „e vis al nefiinţei universul cel himeric" *(ib),* „Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase" *(Memento mori)* etc.

c. Epitetul poate apărea în legătura cu orice parte a frazei, în primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această

posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene-construcţii sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei *O călărire în zori:* „A nopţii gigantică umbră uşoară / Purtată de vînt, / Se-ncovoaîe tainic, se leagănă, zboară / Din aripi bătînd." Subiectul acestei fraze poseda patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai „se leagănă" este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă *Frumoasă-i:* „în Iacul cel verde, şi lin / Resfrânge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîşiind". Epitetele însoţesc aici deopotrivă subiectul *şl* complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeaşi frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări.-Procedeul poate fi destul de deseori întâlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie sa ne oprim. Asociaţia epitetică de cuvinte „nori sfîşiind" înlocuieşte, prin. gerunziul ei, o propoziţie atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcţiile gerunzlale apreciate, desigur, pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C, I, 1, a), înlocuiau ele însele o construcţie relativă (introdusa prin *ce* sau *care).* Eminescu, ca mulţi dintre poeţii vremii[1], foloseşte construcţia gerunzială şi cînd este vorba de a evita o-propoziţie secundară atributivă. în grupul poeziilor din. 1866—1869, întâlnim construcţii gerunziale la fiecare pas *i* „De-aş avea o floricică... / Cîntînd vesel şi uşor, / Şoptind şoapte de amor" *(De-aş avea..),* „A nopţii... umbră... / Din aripi bătînd" (O *călărire în zori),* „Aş fi frunză, aş fi

[1] Cîteva **exemple numaî** din ***Mărgăritarele*** de V. Alecsandri: (Fericit acel care) „vede**-n a lui ţară libertatea rcnviind"** ***(Deşteptarea României),*** {Satan... vede) **„flăcăi cu negre plete, / Coborind cu lunga oaste, }** Pe**-ale** dealurilor **coaste, / Razbatînd codrii pustii, / Trecînd peste apa** vii, / **Şerpuind prin văi adînci, / Sărind peste nalte stînci* etc. *(Biserica-risipiţi),*** „Omul trist privind **la ele (la stele),** \ Varsă-o **lacrimă** de dor" ***(Păsărică mărci),*** „Iar o **păsărică** vine / **Prevestind** ţărmuri vecine" ***(ib.),*** „Pe **o noapte-nseninata"** şi**-nstelată, / Eram singur, admirînd / Peste malurile** dalbe / **Raze albe / Din luceferi lunecînd" *(O noapte la-Alhambra),* .Iară umbrele uşoare zîmbitoare, / Privind floarea ce că-**dea... / Se **pleca, se oglindea* *(ib.)* etc.**

floare, aş zburare / Pe-al tău sîn gemînd de dor" *(ib.)*, „Precum călătorul, prin munți rătăcind" *(Speranța)*, „Aşa marinarii pe mare **îmblînd"** *(ib.)*, „Aşa virtuoşii murind nu desper" *(ib.)*, „Visul tău de glorii falnic fîlfîind" *(ib.)*, „Marte... când cu Iampa-I zboară lumea luminînd" *(ib.* »Tu cîntare întrupată ! / De-al aplauzelor fior, / Dispărînd divinizată, / Răpişi **sufleUHtni** tn dor" *(La o artista)*, „națiunea cea română / Care are-n 'mii de inimi sufletul ei tremurînd" *(La moartea principelui Ştirbey)*.

Mai tîrzîu, cînd poetul renunța la construcțiile gerunziale, ca şi la adjectivele derivate din gerunziu, pune în lo**cul** lor prepoziția atributiv-relativa cu valoare de epitet: «Privirea-i ce citeşte în suflete-omeneşti" *(împărat şi proletar)*, „Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare" *(Povestea magului călător in stele)*, „Clădire înaltă / De stînci ce grămadă stau una pe altă" *(Diamantul Nordului)*, „părul... ce-mî ajunge la călcîie" *(Făt-Frumos din tei)*, „Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot" *(Călin)*, „Stelele ce vecinie pe ceruri colindează" *(Strigoii)*, „Un vis deşert şi fără noimă ce merit-un surîs" *(Icoană şi privaz)*, „Mii de fire viorie ce •cu raza încetează" *(Scrisoarea I)*, „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă" *(ib.)*, „gînduri / Ce-au cuprins tot universul" *(ib.)*, „arbori ce se scutură de floare" *(ib.)*, „Acel soi ciudat de barzi / Care-ncearcă prin poeme sa devie cumularzi" *(Scrisoarea II)*, „dragostea ? Un lanț ce senmparte cu frăție între doi şi trei amanți" *(ib.)*, „Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, / Ce cu-a turmelor păşune a ei patrie ş-o schimbă" *(Scrisoarea III)*, „un copac... / Care creşte într-o clipă ca în veacuri" *(ib.)*. Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întâmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format şi dintr-o propoziție întreaga. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale **prin** propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că, punînd **în** locul formei concise, dar cam strimte, a gerunziului, construcțiile relative rniai întinse, poetul obține un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gândirii şi imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870 : *apele sclipinde* — Eminescu dezvoltă

acum epitetul în forma propoziției relative, şi, în noul spațiu obținut această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută : *ape ce sclipesc fugind în ropot.* Apelul mai puțin insistent la construcțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era, deci, un rezultat al dezvoltării cugetării şi fanteziei poetului, care îşi găseşte noi şî potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaşte ori de cîte ori îl vom întâlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat şi cîteva concluzii, pe care dorim a le stringe laolaltă : Eminescu foloseşte toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuşi, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca, de exemplu, la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu îşi crea un cadru propriu creşterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e şi firesc, mai cu seamă în poemele de larga compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. în fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele -lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea şi metafora : ceea ce se înrimplă în special cu epitetul substantival în cazul genitiv şi cu epitetud-predi'ca't nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică şi vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii şi închipuirii sale, şi să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. CATEGORIILE ESTETICE ALE EPITETULUI

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar şi după obiectul, sfera şi frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună şi după raportul lor cu alte figuri.

Este necesar, adică, să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaştere a creaţiei eminesciene şî a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) ca epitetul determină în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică cele care pun în lumina felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă, deci, felul viziunii sau al sensibilităţii scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectivele realităţii sau reacţiunea sentimentului sau voinţei sale faţă de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există, deci, epitete evocative şi apreciative. Cînd poetul doreşte să evoce un aspect oarecare al realităţii externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realităţi fizice, un epitet fizic de o noţiune morala şi de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindeşte o noţiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a. Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecaţi de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noţiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele şi aspiraţiile noastre sau contrariu lor. Asociaţii epitetice de cuvinte ca, de exemplu : *un om bun, rău, josnic; o cugetare înaltă, plată, banală ; o acţiune folositoare, primejdioasă ; o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc, exprimă în chip limpede aprecierea noastră faţa de valoarea subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfăţişează sentimentele şi impulsiile, atitudinea faţă de lume şi societate a aceluia care îl întrebuinţează. în orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiectului vorbitor. Cînd vorbim de o zi *senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, şi valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar, deşi toate epitetele sînt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprima în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuşi destul de greu de distins. Noţiunile apreciative sînt noţiuni morale, exprimă reacţiunî ale sentimentului sau voinţei noastre, şi, din această pricină, epitetele apreciative pot fi uşor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie „tristă lăcrimare" *(La moartea lui Aron Pumnul)* epitetul „tristă" exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar şi atitudinea sentimentală a celui care-l priveşte. Limita dintre epitetele apreciative şi cele morale este atît de curgătoare, încât cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauţie, reţinând numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpăneşte în chip hotărât asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. în grupa poeziilor din 1866—1869 şi 1870—1874 le întâlnim în mare cantitate: „umbra măreaţă" *(La moartea lui Aron Pumnul),* „floare / MEndră... răpitoare" *(De-aş avea),* „balsamu-i divin" (O *călărire în zori),* „june frumos" *(ib.),* „visuri fericite" *(Din străinătate),* „cumplita mea durere" *(Amorul unei marmure),* „nebunul meu amor" *(ib.),* (Femeia) „sîntă şi frumoasă, vergină curată" *(ib.),* „glasul plăcerii^ iubit" *(Pbylosophia copilei),* „bKndă magie" *(Ondina),* „liră gingaşă" *(ib.),* „inimi bătrâne, urâte" *(Epigonii),* „Inimi mari, tinere" *(ib.),* „vis searbăd" *(Mortua est!),* „ţări ferice" *(Egipetul),* „semnele rele" *(ib.),* „faptele bune" *(ib.),* „aer bolnav" *(înger şi demon)* etc.

După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cântecele de dragoste şi în pasteluri, dar creşte în forma aprecierii drastice în *Scrisori:* „notă prizărită sub o pagină neroada" *(Scrisoarea* /), „prostatecele nari" *(ib.),* uriciunea fără suflet, fără cuget..., lacom, un izvor de şiretlicuri, / La tovarăşii lui spune veninoasele-i nimicuri" *(Scrisoarea III),* „monedă calpă" *(ib.),* (tot ce e) „smintit şi stîrpitură..., perfid şi lacom... smintitele lor guri" *(ib.),* „ridicula-ţi simţire"

{Scrisoarea IV), „pătimaş si îndărătnic" (s-o iubeşti) (ib.)> „ea-i rece şi cochetă" (ib.), „sărmana noastră viaţă" (ib.), „capul arde pustiit" (ib.).

Faptul că în cântecele de dragoste şi_ în pastelurile perioadelor mai noi de creaţie ale poetului epitetele apreciative se răresc nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale şi apreciative a poetului faţă de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile^ sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale şi a înfăţişărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

«. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă scoţînd cu energie în evidenţă una din trăsăturile eî. Din această pricina epitetul moral al unor cuvinte cu înţeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care' ne ocupam aici apare deseori în poeziile lui Eminescu şi în toate perioadele lui de creaţie, după cum arată exemplele : „visări misterioase" (Din străinătate), „poetice simţiri" (ib.), „suflet voios" (Frumoasă-Î), „blestemul mizantropic" (Junii corupţi), „gînduri uimite" (Care-o fi în lume), „privea uimit" (Memento mori), „uimita omenire" (ib.), „posomoritul basm" (ib.), „mintea beata" (Cînd priveşti oglinda marei), „gîndiri rebele" (Andrei Mureşanu), „veselul Alecsandri" (Epigonii), „basme mistice" (ib.), „sînte firi vizionare" (ib.), „regilor pătaţi de crime" (Egipetul), „ginte efeminate" (ib.), „preoţime desfrînată" (ib.), „viaţa-i inocentă" (înger şi demon), „idei reci, îndrăzneţe" (ib.), „amoroasă spaima" (ib.), „mulţumire adîncă, nemaisimţită" (ib.), „copii... sceptici ai plebei proletare" (împărat şi proletar), „Cezarul trece... în gînduri adîncit" (ib.), „Privirea-i (a Cezarului) ce citeşte în suflete-omeneşti" (ib.), „suflet tînăr, vesel" (Făt-frumos din tei), „cuvinte nenţelese, însă pline de-nţeles" (Călin), „mistica religie" (Strigoii), „plăcerile şirete" (Povestea magului călător în stele), „viaţa-mi lipsită de noroc" (Departe sunt de tine...), „firul duioaselor poveşti" (ib.), (Cupidon e) „darnic şi zgîrcit" (Pajul Cupidon), „gînduri nenţelese" (ib.), (Cupidon) „îndestul e de hain (ib.), „ura cea mai crudă" (Rugăciunea unui dac), „viaţă de durere" (Sonet II), „tainică simţire" (Scrisoarea II), „tăinuitele dureri" (Scrisoarea III), „El (Luceafărul) vine trist şi gînditor" (Luceafărul), „Ea-1 asculta pe copilaş uimită şi distrasă" (ib.), (Cătălin) „e guraliv şi de nimic" (ib.), „vom fi cuminţi" (ib), „vis misterios" (S-a dus amorul), (Ochii tăij „se uită... galeşi" (Cînd amintirile...), „lumea-i veselă şi trista" (Glossă), „nepăsare tristă" (Odă), „duioasele dureri" (Din valurile vremii), „duiosul vis" (Nu mă înţelegi) etc.

După cum arată exemplele, Eminescu a ataşat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale şi colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoţime, ginte, lume, omenire etc), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, poveşti, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte şî facultăţi sufleteşti (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulţumire, vis, iubire, idei, dor, simţire, suflet). Prin epitetele aparţinînd acestui sector Eminescu ni se arată ca un observator al vieţii sufleteşti, atent la multele ei reacţii şi înfăţişări.

P. Eminescu întrebuinţează şi procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali. Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însuşiri ale lumii fizice. Stabilind comparaţia între ele şi unele calităţi ale fenomenelor sufleteşti, şi găsind asemănări între unele şi altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufleteşti epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor şî lucrurilor fizice. Eminescu foloseşte pretutindeni astfel de asociaţii epitetice, vorbind despre „dulce 1 iniştisre" (O călărire în zori), „plînge amar" (Speranţa), „amara mîngîiere" (Amorul unei marmure), „nici o scînteie-ntr-însul (în om) nu-i candidă şi plină" (împărat şi proletar), „simţirea crudă" (Despărţire), „basme... adînce" (Epigonii), „mulţumire adîncă" (înger şi demon), „evlavie adîncă" (Scrisoarea //), (ochii) „lucesc adînc himeric" (Luceafărul)[1], „un gînd fin şi obscur" (Melancolie), „Vîrstei orude şi necoapte"

[1] Asupra epitetului „adînc*, vd. şî mai jos D, III.

(Pajul Cupidon), „simțirea cruda" *(Despărțire),* „fioros de dulce de pe buza ta cuvântu-i" *(Scrisoarea IV),* „mă simt nemuritor şi rece" *(Luceafărul),* (ochii tăi) „se uită dulci şi galeşi" *(Cînd amintirile...),* „a mea iubire e-atîta de curată" *(Nu 77**iă**-nțelegî)* etc.

Din asociația îndelungă a termenilor morali cu' epitetele lor fizice s-a produs o contaminare care ne face sa ne reprezentăm, atunci cînd Ie găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte : „vîrstei crude", sau „plîns amar", că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele şl o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebeşti de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali este atît de obişnuit în limbă încît Eminescu simte nevoia să-1 învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbeşte despre un : „gînd fin şi obscur", „ochi dulci şi galeşi", „basme mistice, adînce" etc.

V. Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente şi mai fericit întrebuințate de Eminescu. îl găsim pretutindeni în creația eminesciana. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică nu putem să înregistrăm şi epitetele morale ale aspectelor figurii omeneşti, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (ochi trişti, veseli, privirea crudă, frunte gînditoare etc). Nu vom trece, deci, în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum : „ochii cuvioşi" *(Făt-frumos din tet),* „un zâmbet / înecat, fermecător" (ib.), „ochii plini d-eres" *(Călin),* „un zîmbet trist şi sfînt" *(Strigoii),* „flămînzii ochi" *(ib.),* «frunte plină de gînduri" *(Scrisoarea* /), „gene ostenite" *(ib.),* „zîmbetul fățarnic" *(Kamadevâ).*

în schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici legaturi de cuvinte precum : „poetic murmur" *(O călărire în zori),* „poetic labirint" (al codrului) *(Din străinătate),* „păsuri melancolici" (ai curcanilor) *(Cugetarile sărmanului Dionis),* „murmur duios de ape" *(Făt-frumos din tei),* (Cornul începu să sune) „fermecat şi dureros" *(ib.),* „conture triste" (ale unei ruâni) *(Melancolie),* „singuratece izvoare" *(Dorința),* „blinda batere de vînt" *(ib.),* „armonia Codrului bătut de gînduri" *(ib.),* „castelul singuratec" *(Călin),* „trista-i firea" *(ib.),* „vîntul sperios" *(ib.),* „apa sună somnoroasă" *(Freamăt de codru),* „cornul plin de jale" *(ib.),* „îi răspunde codrul verde / fermecat şi dureros" *(Lasă-ți lumea...),* „tînguiosul bucium" *(ib.),* „istovit şi trist izvor" *(Te duci...).*

Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuințarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndeste o viață interioară ; sunetele şî priveliştile se însuflețesc ; tot ce este văzut şi auzit se îmbogățeşte cu o expresie cum n-o mal realizase nici unul dintre poeții români maî vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă şi o personificare. Simțim că, pentru a lega un epitet moral de înfățişările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urma şi a constrîns şi pe cititorul sau să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet şi personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

5. Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprima realități fizice, adică acele epitete care notează sunetul şi culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale* dimensiunile şl mişcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mal bine puterea de observație şi de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufleteşti, în care găsea putința de a le înțelege pe ale altora sau pe care le atribuia priveliştilor naturii, de data aceasta el iese din sine însuşi şi înregistrează ceea ce se arată şi se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seama efecte poetice ale sale prin întrebuințarea epitetului fizic al unor termeni fizici, împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creație cu acelea ale perioadelor ulterioare. în cele dintîi poezii ale sale,

epitetul nu face altceva decît sa exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noţiunea cu care se leagă, de pildă : „voal subţire* *(O călărire în zori),* sau însuşiri pe care le vede oricine : „cipru verde" *(La moartea lui Aron Pumnul),* „narcisele albe" (O *călărire în zori),* „capul tău cel blond" *(De cc să mori tu?),* „buclele-ţi de aur" *(Locul aripelpr),* sau nuanţe ale aparenţei de mult şi adeseori observate : „steluţe tremurătoare" *(Nu e steluţa).*

Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prîn epitetele sale, se diferenţiază, adică ajung să noteze acele trăsătiuri care dau măsura întregii lui puteri de observaţie şi reprezentare, precum : „oglinda-i (a Nilului) galben clară" *(Egipetul)*, „nisipuri argintoase" *(ib.)*, „fum vînăt de tămîie" *(Făt-frumos din tei)*, „bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă" *(Melancolie),* „răguşit, tomnatec vrăjeşte trist-un greier" *(ib.),* „Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie" *(Crăiasa din poveşti),* „izvorul care tremură pe prund" *(Dorinţa),* „mocnitul întunerec" *(Călin),* „miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun" *(Strigoii)* etc.

Uneori poetul întrebuinţează cîte un epitet care aparţine altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat şi aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul şi mirosul stau într-o strînsă legătura, senzaţiile gustative şi olfactive se prezintă mai totdeauna în unităţi greu de analizat, încît „mirosul dulce" *(Mitologicale)* şi „mireasma piperată" *(Călin)* întrunesc expresia a două senzaţii destul de apropiate şi efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. „Luna" este însă un obiect văzut, şi poetul ne surprinde prin adevărul neaşteptat al notaţiei sale atunci cînd îi ataşează un epitet tactil, vorbind despre „luna moale" *(Călin).* La fel se întîmpla cu „molatece valuri" *(Diamantul Nordului),* „briliante umezi" *(Rime alegorice),* „miros răcoros" *(ib),* „o lumină aromată" *(Miradoniz),* „uscat foşni mătasea" *(Scrisoarea IV;* cp. „uscata foşnire / A poalelor lungi de mătase subţire" — *Diamantul Nordului),* „umbra umedă" *(Scrisoarea V).* Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfăţişeze realitatea în toată bogăţia şi variaţia ei.

2. Sfera ţi frecvenţa epitetului

Epitetul caracterizează un obiect prin reacţiile apreciative pe care le trezeşte sau prin una din însuşirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparţine clasei întregi a acelor obiecte (genului, speţei), sau numai unora anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul ornant, şi în cel de al doilea — de epitetul individual. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiţie literară. întîmpinăm atunci epitetul stereotip. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină, şi asociaţia lor este foarte rară. Avem de a face cu epitetul rar. Raritatea provine din faptul că epitetul şi cuvîntul pe care îl determină provin din regiuni deosebite **si** mai mult sau mai puţin îndepărtate ale realităţii. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar şi opuse, întîlnim epitetul antitetic, căruia vechile tratate de {retorică îi dădeau numele de *qxymoron.* Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice).

Sa le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsura epitetul ornant, noua tehnică Uter rara cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale, asupra cărora observaţia scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observaţie şi reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prîn simplul epitet ornant. în primele poezii ale Iui Eminescu îl întîlnim adeseori: „umbră măreaţă" *(La mormîntul lui Aron Pumnul),* „frumoasă Bucovină" *(ib),* „visuri fericite'" *(Din străinătate),* „fiii irnndri" *(ib),* „falnică cunună" *(La Heliade),* „icoane sînte" *(Care-o fi în lume),* „marea turbată" *(Cînd marea..),* „Cîmpii rîzători* *(Din Străinătate),* „umedul val" *(Frumoasă-î),* „ale mării unde reci" *(Cine-Î),* „o frunte alba" *(Phylosophia copilei)* etc.

Epitetul ornant s-a menţinut şi îrt perioadele mai noi ale creaţiei eminesciene, ba chiar şi în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcţiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să menţină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice, sau cînd a exprimat chiar simţirile sale cele mai

intime, considerîndu^le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieţii, epitetul ornant a reapărut, şi multe din poeziile lui îşi datoresc frumuseţea lor înaltă şi pură tocmai întrebuinţării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia *Glossă,* alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conţine puţine epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant: „zgomote deşarte" (ale lumii), „recea cumpănă-a gândirii", „lumea-1 veselă, şi trista". în *Scrisoarea II,* unde poetul ne apare în atitudinea superiorităţii faţă de micimi şi josnicii, epitetul se menţine de asemenea la nivelul generalizator : «limba veche şi-nţeleapta", „tainică simţire", „cărările vieţii fiind grele şi înguste", „evlavie adîncă", sau următoarele patru versuri în care nîmic nu exprimă o imagine individuală şi concretă, ci totul este redat prin substantive şi epitete abstracte, generalizatoare şi ornante : „Atunci lumea cea gîndita pentru noi avea fiinţă, / Şi, din contra, cea aievea ne părea cu neputinţă./ Azi abia vedem ce stearpă şi ce aspră cale este / Cea ce poate să convie unei inime oneste". De asemenea, în elegia filozofică *Cu mine zilele-ţi adăogi...* puţinele epitete au toate un caracter ornant: „dulcii dimineţi", „vecia-ntreagă", „priveliştile sclipitoare", „Repaosă nestrămutate / Sub raza gîndului etern". Iată şi poezia de lirică intimistă *Nu ma înţelegi.* Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se menţin în regiunea abstracţiunii: „cugetări senine", „pieritorul sunet" (al cuvintelor), „duiosul vis", „umbra-i (a visului) dulce", „ochiul tău cel mîndru", „a mea iubire e-atîta de curată", „setea cea eterna" (a luminii de-ntuneric), „dorul meu e-atîta de-adînc şl-atît de sfînt".

Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului faţă de femeia care nu 1-a înţeles. Elegia *Mai am un singur dor,* una din cele mai perfecte rea^lizări literare ale limbii noastre, nu foloseşte decît epitete generalizatoare şi ornante : „somnul lin", „cer senin", „frunzişului veşted", „teiul sfînt", „m-or troieni cu drag / Aduceri aminte", „al mării aspru cîrit". Seninătatea înaltă şi resemnată a acestei elegii se datoreşte, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcţiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului.

Se înţelege atunci ca şi în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca *Odă (în metru antic),* sau *Diana,* epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei mai înalte : (poetul e) „pururi tînăr", (el arde) „jalnic", (dar va reînvia) „luminos" „ca pasarea Pnoenix" ; (deci) „piară-mi ochii turburători din cale" ; (poetul aspiră către) „nepăsare tristă" etc, *(Odă).* în *Diana,* o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare şi ornante : „glas ciripitor" (al păsărilor), „oglindă mişcătoare" (a izvorului), „apă vecinie călătoare", „glasul tainic de izvor", „verdele covor",, „ochii mari", „umeri goi", „un trup înalt şi mlădiet", „ea trece mîndră la vînat". Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea şi graţia marmurelor antice care joacă, dealtfel, un rol atît de însemnat în comparaţiile şi metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creaţiei sale, se datoreşte în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau .cu mare frecvenţă şi care proveneau din tradiţia literară. întîlnlm, deci, destul de des, în prima perioadă a creaţiei eminesciene, epitete stereotipe. Vom înşira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeţi înaintaşi, ca Alecsandri şi Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creaţiei sale :

Alb (dalb) : „dalbă stea" *(La mormîntul lui Aron Pumnul),* „narcisele albe" (O *călărire în zori),* „norii cei albi de argint" *(Frumoasă-t), „o* frunte albă" *(Phylosophia copitei),* „albe zîne" *(Ondina)* etc.

Locuri paralele la Alecsandri: „albă lună" *(Noaptea Sfîntului Andrei,* în *Mărgăritarele),* **„urme** albe pe omătul alb" *(întoarcerea în ţară,* în *Suvenire),* „năframa albă" *(Crai-nou,* în *Doine),* „cal alb" *(Andrii Popa,* în *Doine; Groza, ib.; Strigoiul, ib.),* „albe lăcrimioare" *(Ceasul rău, ib.),* „a zilei albă rază" *(Visul lui Petru Rareş,* în *Mărgăritarele)* etc.

Comparând epitetul „alb" la Eminescu şi la înaintaşul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuinţa ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare şi ca epitet fizic al unui termen moral : „îngerul cu rîsul d-albă

veselie*" *(Care-o fi în lume...),* apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune senzorială deosebita: „dalbe cîntari" (O *călărire în zori).* Eminescu acordă, deci, acestui epitet o valoare nouă. „Alb" va apărea şi mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioaiă : „neguri albe, strălucite" *(Crăiasa din povesti),* „cercuri albe" (ale lacului) *(Lacul),* „albele izvoare" *(Povestea codrului).*

Biînd : „lumina blinda" *(O călărire în zori),* „şoapta-mi blîndă de amor" *(ib.),* „notele murinde / Blînde" *(La o artista),* „blinda magie" *(Ondina)* etc.

Locuri paralele la Alecsandri: „Ca o şoaptă blîndă, ca un blînd suspin" *(Visul,* în *Suvenire),* „în blîndul luceafăr am un înger blînd" *(întoarcerea în ţară, ib.),* „o fiinţă blîndă* *(Umbrei lui Nicu Gkica, ib.),* „sufletelor blînde cerul e deschis" *(ib.),* „blînde glasuri" *(Bosforul, ib),* „blînde şoapte" *(Crai-nou,* în *Doine; 8 mart,* în *Lăcrimioare),* „Blînzi erau ochîî, blîndă era fata, / Blînd era glasul celui străin* *(Crai-nou,* în *Doine),* „Era blinda oră" *(8 mart,* în *Lăcrimioare).* „Blînd" este un epitet moral, dar ambii poeţi îl asociază şi cu termeni fizici: „oră blîndă" (Alecsandri), „lumină blîndă" (Eminescu). Pe aceasta linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă : „S-aud cum blînde cad / îzvoarele-ntruna" *(Iar cînd voi fi pamînt),* sau „blîndă batere de vînt" *(Dorinţa).*

„Dulce" apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri şi Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a şi abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare Ia Eminescu: „înger de dulce amor" *(Care-o fi în lume...),* „floare mîndră, dulce, răpitoare" *(De-aş avea),* „„Să-ţi cânt dulce, dulce, tainic* (O *călărire în zorî),* „dulci plaiuri" *(Din străinătate),* „dulce liniştire" *{ib.);* Speranţa „mîngîie dulce" *(Speranţa),* „o flama dulce" *(Amicului F. I),* „geamătul dulce" *(Frumoasă-i)* etc.

La Alecsandri: „taină dulce" *(Visul — Suvenire),* „Cînd iubirea dulce inima-mpresoară" *(ib.),* „glasul dulce" *(ib.),* „dulci poeţi" *(Odă la Bahlui, ib.),* „dulce-i glasul tău* *(Frumoasă copilită, ib.),* „suvenirul dulce* *(Pe un album, ib.),* „în ţara mea dulce" *(întoarcere în ţară, ib),* „dulcile lumine" *(La moartea lui P. Cazimfr),* „dulci sărutări" *(Dridri, ib),* „dulce veselie" *(ib),* „dulcele amor" *(ib)* etc, etc.

La Bolintineanu: „soarele dulce" *(Cîntec din exil,* în *Reverie),* „imaginea ta dulce" *(ib),* „dulci şoapte" *(îngerii la rugăciune, ib),* „speranţa dulce" *(ib),* „parfumul dulce" *(ib),* „o cugetare dulce" (O *cugetare, ib),* „dulcea ei cătare" *(Mireasa mormîntului, ib),* „dulci vederi" *(Robie, tn Florile Bosforului)* etc., etc.

Faţă de o întrebuinţare atît de insistentă s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociaţii noi, cu intensă putere evocativă :. „dulce vecinicie" (a ochilor) *(Călin),* „Dulce noaptea lor se sdnge" (a ochilor) *(ib),* „ochii-ţi ucizător de dulci" *(Strigoii),* „dulci evlavii" *(Sonet III),* „durerea mea cea dulce" *(Scrisoarea III),* „dulce şi fermecătoare jale" *(Scrisoarea V),* „Culmea dulcii muzice de sfere" *(ib),* „dureros de dulce" *(Odă).*

„Jalnic" (de jale), „rînguios" (ţînguitor). „Jalnic", la Alecsandri, apare, mai ales, în legătură ou moartea : „Ai tăi vechi şi dragi tovarăşi... / La lăcaşul tău de moarte te duc jalnic suspinînd" *(Maiorului Iancu Bran,* m *Suvenire),* „Vom şopti jalnic dragul tău nume" *(La mormîntul lui Gr. Romalo, ib),* „Umbra-i e-ngînată jalnic, Hn, uşor, / De-al codrului freamăt şi de-al nostru dor" *(Umbrei lui Nicu Ghica, ib),* „Cu durere jalnic geme" *(Strigoiul,* în *Doine),* dar şi în alte împrejurări lugubre: (Călătorul) „iaude un glas jalnic* *(Baba Cloanţa, ib),* „ţipat jalnic" *(Crai-nou, ib).*

Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situaţii sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele 'următoare: „silfele vin jalnic prin lilii să se culce" *(La Heliade),* „cîntul jalnic" (O *călărire în zori),* „buciumul sună cu jale" *(Sara pe deal),* (el îi) „grăi cu grai de jale" etc. „Jalnic" devine astfel epitetul melancoliei

Cu aceeaşi accepţiune apare şi „tânguitor", „rfnguios" : „cântări tânguitoare" *(Despărţire),* „ar vorbi tânguitor" *(Scrisoarea V),* „tînguiosul bucium" *(Lasă-ţi lumea),* „tînguiosul glas de clopot" *(Călin).*

„Lin" e deseori întrebuinţat de Eminescu : „lacul... lin" *(Frumoasă-i),* (apa ce) „tremură lin" *(ib),* „o flamă... lină" *(Amicului F. I),* „glas... Hn* *(La o artistă),* „visul ce-se-mbină... lin" *(ib),* etc.; ca şi de Alecsandri: „Sau nu curge lina / Apa la pîrău ?" *(Păsărică,* în *Suvenire),* „Apa-i lină» frate, / Frunza lin se bate" *(ib),* „Plutind în valuri line"

{Adio Moldovei, ib.), (pasărea) „adoarme lin" *(Crai-nou, în Doine), „O* dragă, lină stea" *(Steluța,* în *Lăcrimioare),* „viața curge lin" *(O noapte la țara, ib.),* „văpaie lină" *(ib.),* „luciul lin al mării" *(Veneția, ib.);* de Bolintineanu: „traiul lin" (O *fată tinâră,* în *Reverii),* „zile line" *(Cîntec din exil, ib.),* „ascunzîndu-ți fața lină" *(La o nălucire iubită, ib.),* „Luat-ai zborul lin către cer" *(La o nălucire iubită, ib.),* „umbră lină" *(Ghiaura,* în *Florile Bosforului),* „linul Bosfor" *(id,, ib.),* „horă lină" *(Leili, ib.).*

Epitetul trece şi în poeziile de mai tfîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui: (luna) „lin pătruns-a prin fereşti" *(Scrisoarea IV),* „apa-tfttunecoasă lin se scutură de vînt" *(Scrisoarea IV),* „somnul lin" *(Mai am un singur dor)* etc.

„Uşor" apare destul de des în poeziile de tinerețe ale Iui Eminescu: (Speranța) „alină uşor" *(Speranța),* „umbră uşoară" *(O călărire în zori),* „ființe uşoare" *(ib.),* „Cîntînd vesel şi uşor" *(De-aş avea...),* „flutur uşor" *(Frumoasă-i)* etc.

Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. îl întrebuințează Alecsandri: „în veselă horă uşoare sălta" *(Visul,* în *Suvenire),* „Unde curg, şoptesc uşor" *(Adio Moldovei, ib.),* „vis uşor" *(La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.),* „Pe muchi de prăpăstii lunecînd uşor" *(Intorcerea în țără, ib.),* „pasărea uşoară" *(Maghiara,* în *Doine),* „lebede uşoare" *(Strofe, Suvenire)* etc.; şi Boiinitineanu: „umbrele uşoare" *(Călătorul şi sufletul, Reverii),* „caii uşori" *(La Piramide, ib.),* „o umbră uşoară" *(Leili,* în *Florile Bosforului; Ioana,* în *Macedonele),* „păşeşte-uşor" *(Peştera muştelor,* în *Basme)* etc.

Alai târziu, epitetul acesta, în funcțiune ornanta, apare mai rar la Eminescu; totuşi: „Uşor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei" *(Luceafărul).* Interesant este cum îl înlocuieşte printr-o notație mai expresiva în *Diana:* „Ea trece mândră la vânat / Şi peste frunze fără număr / Abia o urmă a lăsat".

„Tainic" (în taină) exprimă calitatea.a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu 1-a întrebuințat de nenumărate ori, începînd din primele Iui poezii. (îngerii) „-ntoană tainic" *(La mormîntul lui Aron Pumnul),* (umbra) „se-ncovoaie tainic" (O *călărire în zori),* (Ale sorții plângeri) „îngtnate... tainic". (La *Bucovina),* „glas tainic" *{La o artistă)** „o flamă tainică" *(Amicului F. I.)*

\ Epitetul acesta este deseori folosit şi de Alecsandri : „lună.T. tainică" *(Bosforul,* în *Suvenire),* „Era la ceasul tai-f nic" *(ib.)* „tainicul ei zbor" (al gîndirii) *(Strofe, ib.),* „doruri tainice" *(Crai-nou,* în *Doine),* „un pîrău ce curge tainic* *(Maghiara, ib.),* „Mii de flăcări albăstrele / Se văd tainic fluturînd" *(Strigoiul,* în *Doine),* „tainică lumină" *{Steluța,* ***in*** *Lăcrimioare),* „tainice plăceri" *(8 mart., ib.),* „tainica uimire" *(De crezi în poezie, ib).*

Tainic revine adesea şi în perioadele de mai târziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuințarea lui. cu o mare putere evocatoare: (Vorbeşte Cătălina) „Şi tainic genele le plec / Căci mi le împle .plânsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dansul" *(Luceafărul).*

„Verde" e culoarea naturii la Eminescu, ca şi la mulți dintre contemporanii şi înaintaşii lui. Eminescu scrie : „iarbă verde" *(De-aş avea),* „lacul cel verde" *(Frumoasă-i),* „dumbrava cea verde" *(ib.),* „verde covor" (metaforic; *ib.),* „țărmuri verzi" *(Cînd priveşti oglinda mărei),* „noianul mărei verde *(ib.),* „verzi dumbrăvi" *(Epigonii)* etc.

Alecsandri scrie: „a Asiei verzi maluri" *(Bosforul,* în *Suvenire),* „culme verde" *(Ceasul rău,* în *Doine), „verzi* maluri" *(Ce gîndeşte, o! Mărgărită ?,* în *Mărgăritarele)* etc.

Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populara. Eminescu 1-a întrebuințat şi mai târziu, dar^ o data într-o asociație mai neobişnuită: (luna) „păstrează umbra verde cu misterioase dungi" *(Scrisoarea V).* Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că, primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție şi convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri sa Ie dea înțelesuri şâ valori noi.^

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică genul sau specia lui, aşa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie şi individuală a obiectului însuşi. în fața mâinii unui batrîn, poetul care se mulțumeşte cu epitetul ornant sau fi foloseşte pentru alte scopuri va vorbi despre : bitrina mdnă ; despre : mîna vlăguită ; sau cum face Eminescu însuşi, alegând epi-

tetul cel mal general, despre „mîna cea veche a-nvățaților mireni" *(Epigonii).* Dar cînd poetul a văzut această mînă şi ajunge să şi-o reprezinte limpede, el va nota : „mîna lui (a împăratului bătrîn) zbîrcită, uscata, însă tare* *(Povestea magului călător în stele).*

La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observație. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obținute prin notarea unui epitet individual, o operație care dă naştere uneori şi altei figuri de stil. Epitetele individuale apar, ma! ales, în poezia de maturitate a lui Eminescu.

Dăm cîteva exemple: „colțuroasa coroana* *(Mitologi-Cale, Memento mori; Diamantul Nordului:* „coroane în colțuri"), (Lebedele pe o apă) „Cu aripi întinse o scutur şi-o taie / In cercuri murinde şi brazde bălaie" *(Diamantul Nordului),* „vînăta umbră" (a serii) *(ib.),* „Subțirile neguri păreau pînzărie / De brum-argintoasa, lucind viorie" *(ib.),* „O lampă-ntinde iimb-avară şi subțire / **Scriind** în aer bolnav" *(înger si demon),* „părul ce^i ajunge la călcâie" *(Făt-frumos din tei),* (pînza de păianjen) „tremurînd ea licureşte" *(Călin),* „uşoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri" *(ib.),* „tâmpla bate liniştită ca o umbră viorie" *(ib.),* „ale ei buze... vinete şi supte" *(ib.),* „mişcarea creață" (a apei) *(ib.),* „Hîrîită, noduroasă, stă în colb rîşnița veche* *(ib.),* (o fereastră prin care trece) „o dungă mohorfta şi gălbuie" *(ib.),* „Flori albastre tremur ude în văzduhul tamîiet" *(ib.),* „Lacul care-n tremur somnoros şi liii se bate" *(ib.),* (monahi) „cu ochii stinşi sub gene, / Preoți bătrîni... cu gîngavele glasuri" *(Strigoii),* „cucoşul răguşit" *(ib.),* „şoareci / Cu uşor-măruntul mers* *(Singurătate),* „mîini subțiri şi reci" *(Departe sunt de tine, Sonet /*), „îmbrățişări de brațe reci" *(Atît de frageda...),* „ochii tăi fierbinți* *(ib.),* „grele picuri" (de ploaie) *(Sonet I),* „roase plicuri" *(ib.),* „Un moale pas abia atins de scînduri* *(ib.),* „ochii mari şi mînă rece" *(Sonet II),* „privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget" *(Scrisoarea III),* „cercuri tremurînde" (ale apei) *(Scrisoarea IV),* „ochii mari, bătînd închişi" *(Luceafărul),* „Răsare luna liniştit / şi tremurînd din apă" *(ib),* „peste arbori răsfirați" (răsare luna) *(Cînd amintirile...),* „un cuvînt / Şoptit pe jumătate" (Ce *e amorul ?),* „un pas făcut alene" *(ib.),* „cărări cu cotituri" *(Lasă-ți lumea...),* „mîna friguroasă* *(Din valurile vremii,..)* etc.

Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forță pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeții înaintaşi lumea înregistrata prin simțuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze: urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor,* cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoție, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubite! care se apropie în taină, *picurii grei ai ploii* de toamna; simțul temperaturii^ înregistrează mîna *rece, friguroasă* a femeii iubite, îmbrățişările ei de brațe reci; mirosul percepe văzduhul *tămîiet;* dar mai cu seama simțul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanțele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti: *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită.* Poetul se dovedeşte, prin întrebuințarea atât de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfățişările notate de el sînt expresive ; ele nu sînt simple modificări ale suprafeței aparente a lucrurilor şi ființelor, ci manifestări ale unei vieți lăuntrice care ne vorbeşte cu forța şi căldură.

d. Epitetele individuale leagă de numele unor ființe, ale unor lucruri sau acțiuni expresia unor însuşiri rareori notate, grație unor facultăți deosebite ale observației şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt şi epitete *rare;* ele stfmesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şî plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte, „zăpada viorie" (a obrajilor) ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada,* adeseori asociată cu adjectivele: *albă, curată, afinată* etc. nu fusese niciodată legata cu *viorie.* De asemenea, *înaltă,* în versul : „Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă" *(Scrisoarea lll)* vrea să indice o mare.ataț de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncta foarte înalte: o situație pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lînga *mare.* Pentru unitățile prozodice; *iambi* şi *dactUi,* se găsesc epitetele

„Iambii suitori, săltăreţele dactile" *(Scrisoarea II),* indicînd atît de fericit chipul în care se succedă înlăuntrul lor silabele neaccentuate si cele accentuate şi producând o alăturare inedită. „Mucuri (de lumânare) ostenite" înseamnă: care abia mai ard, care sînt gata să se stingă; nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul, M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu: „vorbele care, despărţite şî izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc şi se logodesc într-o bucurie tainică"[1].

Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare,* în înţelesul special şi mai restrins pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conţinutul, dar şi prin forma lui; trebuie, adică, să prezinte însuşirea noutăţii sau a rarităţii lexicale. Astfel, simţim ca un epitet rar pe : prostatec, în „prostatecele nări", care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît: nările unui prost. Prostatec este un derivat de la prost cu sufixul -atee, obţinut prin analogie cu îndemînatec şî păstrând ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd, deci, Eminescu scrie : „Şi prostatecele nari / Şi Ie umflă orişicine (ca un semn .că se simte măgulit) în savante adunări / Cînd de tine se vorbeşte" *(Scrisoarea I)* ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia .coborâtoare a poetului şi aprobînd-o, speculantul de mai târziu al gloriei poetului îşi închipuie că dovedeşte o îndemânare, o abilitate speciala în acţiunea de a se scuza pe sine însuşi. în „prostatecele nări", poetul satiric izbuteşte, deci, să exprime nuanţa diferenţială a indignării sale, şi o face printr-un cuvînt puţin obişnuit şi care ne reţine.[2] Tot astfel, împerecherea de cuvinte „privirea-tnpăroşată" ne opreşte prin raritatea epitetului. Aceasta raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprâncene prea stufoase, animalice), dar şi din frecvenţa cu totul rară a cuvântului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros.* Acest din urmă cuvînt, derivat el însuşi cu sufixul *-os* de la *păr,* nu produce

[1] **M. Sadoveanu, în prefaţa la M. Eminescu, *Poezii* (Biblioteca pentru toţi).**

[2] **Totuşi epitetul nu mai este simţit ca rar în „amoru-t prostatec" *(Diamantul Nordului),* unde lipseşte intenţia evocatoare din *Scrisoarea I.***

altă derivaţie în afară de acest *împăroşat* care ne reţine în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbeşte în „păsuri melancolici" (ai curcanilor) *(Cugetările sărmanului Dionis),* unde *melancolic* redă mişcarea gravă şi înceată a paşilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă, de o tristeţe dulce, dar care, aplicat aici, obţine un voit efect umoristic. „Microscopice popoare" *(Scrisoarea T)* sînt nu numai nişte popoare mici, dar şi unele atît de mici încât nu le poţi vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le priveşti din unghiul filozofic al originilor şi scopurilor finale ale lumii. Alegând acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-iroriică. în unele împrejurări însă epitetele rare sânt mai puţin expresive, calitatea lor provenind fie din * faptul că sînt formaţii personale sau de epocă, de exemplu „neguri momiîntare" *(Ondina, Cîntecul lăutarului),* format prin analogie cu *funerare* ; sau *auros, auree,* datorite lui Bolintineanu[1], în „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetişor" *(Misterele nopţii),* „stele auroase" *(Povestea magului călător în stele),* „părul de auree mătase" *(Memento mori)*; fie că sînt neologisme cu unele derivaţii formate în limba noastră, ca, de exemplu : „lumini opalici" *(Rime alegorice),* „ape oceanice" *(Memento mori),^* „crrduri beduine" *(ib.),* „oglinda diamantină" *(ib.),* „zîmbiri aeriene" (adică uşoare ca aerul) *(în căutarea Şeberezadei),* „fiinţa-i aeriană" *(înger ţi demon),* „Ileana Cosînzeana... uşoară, aeriana" *(Cînd Crivăţul cu iarna...),* „odorantele roade" *(Dacă treci nul Selenei...)* ; uneori neologisme care n-au rămas în limbă : „inima maratră" *(Mureţanu,* fragment, 1869), „ochi vil" *(împărat ţi proletar)* ; sau latinismele : audaoe (de la *audax),* alumn (de la *alumnus*—copil în epoca de formaţie, elev, şcolar) în versurile: „caicele

[1] **Cp. Bolintineanu *(Reverii)*: „aurele zori" *(Calatorul ţi sufletul),* „aripi auroase* (ale fluturilor) *(La patrie),* ,aurele-i bucle* *(Fecioara),* „Palatul acesta d-aure cîatari* *(Cîntece ţi sărutări),* .genele lungi aurele* *(Ioana,* în *Maceâonele),* .d-aure cmtări" etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu substantivul *aurea* (plural: *aurele),* care, La Bolintineanu, pare sa însemne vînt uşor, adiere: „Aurele line* *(Leili,* în *Florile Bosforului),* „aureea adie" *(Călătorul si sufletul,* în *Reverii),* „Nalţe-se o melodie / P-aure ce-n noapte zbor* *(îngerii la rugăciune),* „D-aurele legănări / In eoerul înflorit" *(La o rindunica, ib.),* „Gosiţa-i voluptuoasă, în auree seînteie" *(Cleopatra, ib.).***

audace" *(Memento mori),* „ochii lui audaci" *(ib),* „Diac tomnatic şi alumn" (adică bătrîn şi tînăr, cf. *Umbra lui îstrate Dabija-voievod).*

Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferind totdeauna, dar mai ales în epoca maturităţii sale, o limbă simpla şi firească.

e. Uneori însuşirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puţin observată, ea nu este numai căutată şi găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însuşirea poate părea de-a dreptul opusă calităţilor pe care i le acordam în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic (oxymoron).* Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pamînt cu formă neregulată, aşa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscoleşti cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. „bulgăr de granit" : *Împărat ţi proletar),* dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbeşte de „bulgări fluizi" (ai izvoarelor) *(Calin).* Tot astfel, noţiunea de farmec se leagă îndeobşte cu reprezentarea unor sentimente plăcute; poetul îi atribuie însă un epitet antitetic atunci cînd vorbeşte de „farmec dureros" *(Povestea teiului).* Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, aşa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii saU a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului — o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii şi a voluptăţii, fie că asocierea aceasta se produce între un nume şi determinantul lui, fie ca antiteza exista între cele două epitete ale unui al treilea termen: „amoroasă^dulce spaimă" *(înger şi demon),* „dulce jele" *(Călin),* „De a privirei ei tiranică dulceaţă" *(Rime alegorice),* „Suferinţă tu, dureros de dulce" *(Oda),* „ochii-ţi ucizător de dulci" (Strigoii), „dulce şi fermecătoare jale" *(Scrisoarea V),* „îi răspunde codrul verde, / Fermecat şi dureros* *(Lasă-ţi lumea...),* (Cornul începu să sune) „fermecat şi dureros" *(Fătj frumos din tet),* „ucigătoare visuri de plăcere" *(Iubind în taină).* Frecvenţa destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoţiile tipice ale poetului.

3. Relaţiile dintre epitete

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanţ. între epitetele astfel înşirate există relaţii de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în faţa acestor construcţii:

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncţie. Nelegate: „zîna tristă, rece" *(Lida),* „lumină blîndă, lină" *(O călărire în zori),* „ochiul ei (al lunii) mîndru, triumfal" *(Împărat şi proletar),* „basme mistice, adînce" *(tpigonii),* „noaptea-i clară, luminoasă* *(Egipetul),* „ochii ei cei mari, albaştri" *(Înger şi demon),* „surîsul blînd, vergin" *(Venere şi Madonă),* „un zâmbet / înecat, fermecător" *(Făt-frumos din tet),* (amintirile) „cad grele, mangîioase" *(Singurătate)* etc.

Legate: „cîntind vesel şi uşor" (De-a; aî>e<*...), (femeia) „dulce si iubită" *{Care-o fi în lume..),* „amoru-mi trist şi rece" *{Venere şi Madona),* „visări diilci şi senine" *(ib.),* *„Daniil* cel trist şi mic" *(Epigonii),* „haina de umbre şi raze" *(înger şi demon),* „păr bogat şi negru" *(Împărat şi proletar),* „orînduiala cea crudă şi nedreaptă" *(ib.),* „ochi adînci şi desperaţi" *(ib),* „teiul vechi şi sffeit" *{Povestea teiului),* „sînuri albe şi rotunde" *(Pajul Cupidon)* etc.

Deşi juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesităţile măsurii versului şi ale riturului, se poate observa pe alocuri şi o intenţie stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcţiei. în „noaptea-i clară, luminoasă", cele doua epitete au aceeaşi încărcătură afectivă pentru că ele notează, de fapt, acelaşi aspect al nopţii . sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. în „ochii... mari, albaştri" sînt notate două însuşiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradaţie. Succesiunea epitetelor are, deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregeşte caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi: „basme mistice, adînce", sau cel dintâi este fizic şî al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală şi oarecum apreciativă a poetului: (zâmbetul e) „înecat, fermecător", (amintirile) „cad grele, mîngîioase*. în epitetele coordonate din „teiul vechi şi sfînt",

„ochi adinei si desperați", este, apoi, limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dîntîi; e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcțiilor de relație vădesc, deci, din când în cînd cîte o semnificație stilistica.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial {fără flexiune după număr, gen şi caz) al celui de al doilea. Exemple: „fața noastră sceptic-rece" *(Scrisoarea III),* „palid dulce soare" *(Memento mori),* „cer... adSnt-albastxu" *(ib.),* „fete... nalt-mlădioase" *(ib.),* „aspru-arcate boltiri de fereastră" *(Diamantul Nordului),* „zilele alb stinse" *(Povestea magului călător in stele),* „țapăn mort eram şi fără vrere" *(Rime alegorice),* (un glas de corn) „melancolic blînd" *(ib.),* „unda-i (unui râu) cea visător-bolnavă" *(Stam în fereastra susă)* etc.

Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane *(hăsslicb griin*—urât-verde, *anmutig sch'ân* — grațios-firumos, *gewisslich wabr* — sigur-adevărat, *freundlich ernst* prieten os-sever etc.) şi reprezintă Ia Erninescu o înrăurire provenind din această limba. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care Ie-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar tn poeziile de început si de tinerețe ale lui Eminescu, ca şi în postumele lui: „o flamă^ dulce, tainică, lină" *(Amicului F. /.),* „femeie stearpa, fără suflet, fără foc" *(Venere şi Madonă),* „glas blând, dulce, încet" *(Epigonii),* „brațe albe, moi, rotunde, pariV mate" *(Noapte),* (flori) „albe, nalte, fragezi" *(Egipetul),* „tufele ce cresc verzi, adânce, dese" *(ib.),* „zâmbirea lui deşteaptă, adânca şi tăcuta" *(împărat şi proletar),* „Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit" *(Memento mori),* „fața slabă, tristă, adâncită" *(Rime alegorice),* „perdele albastre, înfoiate şi cu stele" *(ib.),* „O vecinicie de-amor, de viață şi de nebunie" *(ib.),* „lebezi mari, albe, unduioase" *(Povestea magului călător în stele),* „păsuri modeste, line, rare" *(ib.)* etc, sau acest lanț, poate cel mai lung: „o viaț-obscură, / Demonic-dulce, almoros, spasmotică, febrilă" *(Gbazel).* Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un

sens ascendent. Ele au mai mult uri caracter enumerativ S£u sânt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care îocearcă mai multe cuvinte pînă nimereşte pe cel just. în poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. Epitetul, personificarea şi metafora

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor^ de fața cum epitetele pot avea şi o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv („a răsăritului averi") şi substantivul în cazul prepozițional („ochi de lumină**), deşi sînt nişte epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu oare se însoțesc, pot fi socotite şi ca alte figuri de stil, ca nişte metafore. în fine, epitetele morale ale unor termeni fizici („istovit şi trist izvor") sânt produsul unor personificări. Observăm, deci, ca limita dintre epitete şi alte figuri de stil este curgătoare, ^.şi că, în multe cazuri, trebuie să recunoaştem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă. Revenim acuni asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva npi precizări în problema relațiilor dintre epitet şi celelalte figuri de stil.

Spuneam că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice îrt poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment: îa ele. în poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice, în loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii, silfi, ondine, Eoî, Eros, Cbloris* etc. în *Misterele nopții,* un peisaj de noapte este redat prin intermediul ucor ființe mitice: „Când din stele^ auroase / Noaptea vine-ncetişor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe şopo tinde, / Cu-a ei vise de amor" etc Epitetele nu sînt, deci, legate direct de obiectivele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le foloseşte ca pe nişte personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *şopotindă,d umbrele* şi *silfii* ei. Numai cu timpul apare epitetul personificator şi produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: „lumina blândei lune" *(Lacul),* „Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei" *(Dorința),* „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri" *(ib.),* „tânguiosul glas de clopot"

(Călin), «luna moale / sfiicioasă şi smerită* *(ib.),* „Tristă-i firea, iară vîntul sperios vo creangă farmă* *(ib.),* „Ele (izvoarele) trec cu harnici unde* *(ib.),* „Apa sună somnoroasă* *(Freamăt de codru),* „văile pline de somn" *(Memento mori),* „noaptea bătrînă, ursuză, voinică" *(Povestirea magului călător în stele)* etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforica. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar, reţinînd esenţialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte în scopul de a mijloci reprezentarea **şi** simţirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă, deci, comparaţia dintre cele două obiecte a căror sinteză o obţine; metafora. S-ă spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparaţie din care lipseşte elementul gramatical care mijloceşte apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca, precum, întocmai ca, asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înţelege, atunci, ca unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt şi că, prin urmare, limita dintre metaforă şi epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt **şi** epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm alta dată, prin alte mijloace gramaticale decît cele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi, şi nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparaţia, nu se cuvine, oare, a trece în rînduî lor **şi** epitetele personificatoare ? Personificarea presupune, de asemenea, o comparaţie în procesul mental al celui care o formează. Cine spune: istovit **şi** trist izvor, sau : vîntul sperios — a stabilit o comparaţie între izvor (sau vînt) **şi** o fiinţă animată, capabilă de emoţii **şi** sentimente, apoi^ le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menţinem cu toate acestea deosebirea dintre **epiteteHpersonificatoare** si epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate **fi** fizic, **şi** celălalt — moral). Din această pricină epitetele-metafore sînt substantive ca **şi** numele pe care Ie determină: „cugetările regine" *(Epigonii),* „stelele proroace" *(Scrisoarea IV),* „flori virgine" *(Memento mori),* „zile copile" *(ib),* „lumina (lunii) fecioară" *(Scrisoarea I)* etc.

Se întâmpla ansă că substantivul determinant să treacă în locul numelui deterrninat şi acesta să ia locul atributului, aşa, de pildă, în „popoare de gânduri" *(Memento mort).* Poetul a vrut să spună că mulţimea gîndurilor e atât de mare, încât ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. „Popoare" a fost, deci, k început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului poetul a suprimat urma acţiunii iniţiale de atribuire şi a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitetimetaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii: în epitetul-metaforă simţim actul atribuirii unei calităţi la un obiect; in metafora plină atribuirea şi semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-neîn faţă un obiect sintetic nou, produsul fanteziei^ sale. Legătura dintre determinant şi numele său e mai slabă ân epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabileşte o relaţie între două realităţi, metaifora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori şi aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesita o expunere specială.

D. EMINESCU *m* TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale şi estetice ale^ epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în faţă unele deosebiri dintre creaţiile de început şi de^ tinereţe, ^şi cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm şi să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului : Eminescu în timp.

1. SCUTURAREA PODOABELOR

Am arătat (C I 3 c) că în cele dintâi poezii ale sale, Eminescu anină câte un epitet de aproape fiecare element al frazei. în prima sa perioadă întîimpinăni adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator.* Mai târziu, poetul renunţă la prea marea abundenţă a epitetelor şi, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizata.

Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor: *Misterele nopții, Frumoasă-i..., Din străinătate, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia.* Iată începutul *Misterelor nopții:* „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetişor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe şopotinde, / Cu-a ei vise de amor; // Cîte inimi (m plăcere / îi re saltă uşurel! / Dar pe oîte dureroase / Gîntu-i mistic le apasă, / Cîntu-i blând, încetinel" etc. lata şi începutul poeziei *Frumoasă-i...:* „în lacul cel verde şi lin / Resfrânge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, /• Cu soarele nora sfrşiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-oglindă în umedul val, / O stâncă stârpită de ger / înalț-a ei frunte spre cer. / Pe stânca sfărâmată mă sui / Gândirilor aripi le pui: / De-acoilo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Şi caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus" etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet, în *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive şi verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) şi 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este, deci, de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). în *Frumoasă-i...,* găsim 35 de cuvinte determinate estetic şi 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. în *Din străinătate,* 46 de cuvinte cu epitet şi 19 fără, deci 70,7% determinate estetic, în *Horia,* din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83%^ şi 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii.

Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin- mai rare. Desigur, atunci cînd întâmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III)* sau un pastel (ca într-o parte a poemului *Călin),* epitetele se înmulțesc în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Luceafărului,* există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. în *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale: „drumul lung şi cunoscut", „arbori răsfirați", „blânda luna", „ochii... dulci şi galeşi" ; de trei ori în *Ce e amorul?:* „un cuvînt / Şoptit pe jumătate... / ...o^ dulce stringere de mîni", „un pas făcut alene"; o singură dată în *Şi dacă...:* „încet să te apropii" ; două epitete ca nume predicative în *De-or trece anii...:* „al ei glas e armonie", „în taina farmecelor sale / E-un «nu ştiu ce» ş-un «nu ştiu cum»" ; o intervenție epitetică, în lanț, în doina *Ce te legeni...:* „Trec în stoluri rîndunele" / „Şi mă lasă pustiit, / Veştejit şi amorțit / Şi cu doru-mi singurel", un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru...:* „trestia înalta".

în Ioc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, aşa cum ar fi Jăcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările^ epitetului numai din când în dnd, dar cu atât mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale şi evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet: „Putut-au oare-atâta dor / în noapte să^ se^stingă, / Când valurile de izvor / N-au încetat să plînga" *(Când amintirile...)* „Şi dacă luna bate-n lunci / Şi tremură pe lacuri, / Totuşi îmi pare că de-atunci / Sunt veacuri" *(Adio),* „Şi dacă stele bat în lac / Adâncu-i luminîndu-1 / E ca durerea mea s-o-mpac / însenjnîndu-mi gîndul" *(Şi dacă...)* ere. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitetelor eminesciene^ o^ valoare şi o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii epitetul apare, deseori, la sfîrşitul strofelor sau al poeziei, ca şi cum în ^ el s-ar concentra esența şi oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. în locul epitetului obligator întâmpinăm astfel epitetul necesar : „Şi poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii, / Pentru-un atît de sfînt noroc / Străbătător durerii" *(S-a dus^ amorul...),* „Putut-au oare-atîta dor / în noapte să se stânga, / Cînd valurile...", „Când luna...", „Cînd ochii tăi, tot încă mari, / Se uită dulci şi galeşi?" *(Cînd amintirile...),* „Caci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / îmi pare-o veche, de demult / Poveste" *(Adio),* „Căci azi le semeni tuturor / La umblet şi la port, / Şi te privesc nepăsător, / C-un rece ochi de mort" *(Pe Ungă plopii fără soț.,.%* „Luceferii de foc / Privi-vor din cetini / Mormânt făr' de noroc / Şi fără prieteni" *(Iar cînd voi fi pămînt).*

într-o lungă epocă a trecutului eî, poezia a întrebuinţat epitetul ca pe o podoaba. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiţie retorică a clasicismului vorbirea ornată, bogata în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturităţii iui în folosirea epitetului aminteşte vorba lui Goethe: „după cum ştie să se limiteze se cunoaşte meşterul*[1].

II. DESCHIDEREA CĂTRE LUME

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintând în timp, Eminescu renunţă în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecaţia şi apostrofa, şi odată cu acestea epitetele apreciative: „geniul mare", „geniul nalt şi mare", „umbra măreaţă", „falnica zburare" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „zile fără nori", „dulce liniştire", „visuri fericite" *(Din străinătate),* „femeie stearpă, fără suflet, fără foc*, „bolnava beţie", „ochirile-ţi murdare", ,,-nvinuirea / A fost crudă şi nedreaptă" *(Venere şi Madonă)* etc. Desigur, poetul nu foloseşte acum numai epitetul apreciativ. Dar, cînd doreşte sa evoce un aspect exterior, el îi ataşează mai ales un epitet moral.

Dam numai cîteva exemple: „-ntoană tainic", „lacrimă duioasă", „cânturi tânguioase" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „poetic labirint", (colibele) „cu un aer de pace", „(poetice şoptiri", „zilele-rni copile şi albe" *(Din străinătate),* „oîntu-i mistic", „cântu-i blînd" *(Misterele nopţii)* etc. Exista în această grupă de poezii şi epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare şi aparţinând fondului de epitete stereotipe ale epocii: „suspine armonioase*(i^ *mormintul lui Aron Pumnul)* (cp. Alecsandri : „armonioase şoapte"[2] — O *noapte la ţară,* în *Lăcrimioare),* (cristalul) „pîrăului de-argant" *(Din străinătate)* (cp. Bolintineanu : „riuri argintii" — *La ţară,* în *Reverii),* „melodica şoptire" *(Din străinătate)* (cp. Alecsandri: „cîntec melodios" — *Barcarola veneţiană,* în *Lăcrimioare),* „noaptea vine-ncetişor" *(Misterele nopţii)* (cp. Alecsandri : „adormind încetişor" — *Dulce înger,* în *Lăcrimioare),* „Stele aurie" *(Misterele nopţii)* (cp. Alecsandri : „o rază aurită" — *O noapte la Alhambra,* în *Mărgăritarele,* şi Bolintineanu : „o rază, dulce-aurită" •— *Fecioara dimineţii,* în *Reverii),* „sînu-i de crin" *(ib.)* (cp. Alecsandri: „piciorul ei de crin" — *Dulce îngefr,* în *Lăcrimioare),* „zori de rubin" *(ib.)* (cp. Bolintineanu: „Soarele se culcă în aburi de rubin" — *Peştera muştelor,* în *Basme),* „buza-ţi purpurie" *(Amorul unei marmure)* (cp. Bolintineanu : „chip puxpurat" — *Fata din dafin,* în Basme) etc.

După 1870 începe procesul de constituire a epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deşi nu dispare niciodată cu totul. în epoca de maturitate a poetului el lipseşte dintr-o lungă serie de poezii. Nu-1 mai întâlnim nici în *Lacul,* nici în *Povestea codrului,* nici în *Singurătate,* nici în *O, rămîi, Pe aceeaşi ulicioară, De cîte ori, iubito..., Sonet 1, Freamăt de codru.* Abia daca aflam un epitet al aprecierii in *Dorinţa* („vis ferice") şi în *Departe sunt de tine* („viaţa-mi lipsita de noroc"). Dacă studiem epitelele acestor bucăţi găsim, mai ales, speţa lor evocatoare şi varietatea fizică şi individuală a acesteia (cf. C II 2 c) : „lacul cel albastru / încărcat cu flori de nufăr" *(Lacul),* „izvorul ce **răsaTe** sub un tei", „albele izvoare", „cerbi cu coarne rămuroase" *(Povestea codrului),* „umbla şoarecii furiş" (prin cărţile în vrafuri), „şoareci, cu uşor măruntul mers" *(Singurătate),* „Ah, subţire şi gingaşe / Tu păşeai încet, încet" *(Pe aceeaşi ulicioară...),* „grele picuri", „roase plicuri", „un moale pas abia atins de scînduri", „mîini subţiri şi reci" *(Sonet I),* (Apa se azvîrle) „în valuri sperioase" etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca şi „singuratece izvoare", „blânda batere de vînt" din *Dorinţa,* unde însă „izvorul care tremură pe prund", ca şi „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braţ încet să-1 culci" conţin epitete fizice şi individuale deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obţine cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte speţe ale epitetului, varietatea lor fizică şi cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui

[1] *„In der BescbrSnkung zcigt sicb erst dtr Mcister' (Natur und Kunst).*

[2] **Dăm pentru fiecare apropiere cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.**

Eminescu, dovedind necontenit atenţia şi agerimea simţurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeaşi impresie de natură în poeziile tinereţii şi mai târziu. Astfel, pentru un^ efect de lună, poetul găseşte în *Misterele nopţii* versul „Cînd pe bolta brună tremură Selene", în* timp ce în *Luceafărul* efectul va fi evocat prin „Răsare luna linişstit / Şi tremuirînd din apă". Pentru sunetele apei se poate compara „melodica şoptire a râului" *(Din străinătate)* cu „Apa sună somnoroasă" *(Freamăt de codru);* pentru lucirea apei: „cristalul pîrăului de-argînt" *(Din străinătate)* cu : „izvoare zdrumicate peste pietre licurind" *(Călin) ;* o adiere produce mai îmtîî: „zefiri cu aripi de flori" *(Frumoasă-i);* apoi: „vîntul sperios vo creangă farma" *(Călin),*

Individualizarea viziunii, ca şi rolul pe care îl joacă în generat epitetul evocator şi varietatea lui fizică, apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeaşi concluzie se impune aceluia ce urmăreşte munca de atelier a lui Eminescu, aşa cum rezultă din variantele stabilite de Perpassicius în ediţia lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei,* anterioara formei definirive, există strofa: (luna) „Zugrăveşte umbre negre / Pe cîmp alb ca de zăpadă / Şi mereu ea le lungeşte, / Şi suind în cer le mută, / Parcă faţa-i cuvioasă e cu ceară învăscută." Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susţinute de epitetul fizic, dar renunţă la versurile care cuprind epitetul moral şi apreciativ *ăn* : „faţa cuvioasă". Tot astfel, în *Melancolie,* forma mai veche a poemului conţinea distihul: „Şi prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, / Trece-o suflare sfînta cu aripe răcori."[1] „Suflare sfînta" dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. în prima redacţie a *Dorinţei* există, în evocarea pădurii, amănuntul „cuvioase viorele", eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, „Capul tău bălai şi tînăr" devine „Fruntea albă-n părul galben". în *Strigoii,* poetul- înlătură multe dintre aprecierile şi caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile: „Acum o melodie de-amor şi voluptate, / Acuma la ureche-i

w * **Pentru** .răcori* ca adjectiv, **v.** ţi: .Şî în urma din izvoare timpi răcori şi clari răsar* ***(Memento mori),*** „Când **valuri lovesc** jănrii cu **spumele** răcori" ***(Povestea magului calator în stele).***

un cântec vechi străbate, / Cuvinte nenţelese şi jale de mormînt". Din cele două versuri: „Arald, ce însemnează pe tine negrul port ? / Arald, de ce îţi place ce altora li-i chin?" poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. în a treia parte a *Strigoilor,* strofa a unsprezecea, care începe cu versul evocator: „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun" lipseşte din prima variantă, dar apare în cea de a doua, cu deosebirea că versul „Prin frunze el (vîntul) şopteşte cântări aeriene" dej vine în varianta ultimă şi definitivă : „Prin frunze aiurează şoptirile-i alene" •— o schimbare obţinută nu numai prin înlocuirea verbului, dar şi prin a legăturii de cuvinte „cântări aeriene" cu „şoptirile-i alene", unde epitetul este mai precis şi mai corect.

Studiul complet al variantelor eminesciene, care aşteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai Instructive în legătură cu tendinţele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfăţişa, în fiecare moment, lupta dintre vechea şi noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemână prima şi cea mai lesnicioasă soluţie şi aceea care îl constrânge sa caute valori poetice noi. Dialectica creaţiei eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparaţia variantelor. Din puţinele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca şi^din tot ce precede, se impune o încheiere: deschiderea către lume, atenţia pentru realitatea fizica şi materială, pentru^ toate nuanţele lumii percepute prin simţuri — exprimă una din tendinţele dezvoltării ân timp a liricii eminesciene.

III. EPITETE FRECVENTE ŞI CARACTERISTICE

Expunerea de faţă a înfăţişat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizându-le după categoriile lor gramaticale şi estetice, şi după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b şi C II) ca unele din aceste epitete proveneau din tradiţia literară; ele se găsesc an lirica înaintaşilor, dar poetul le-a îmbogăţit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice : *alb* şi *verde;* apoi epitetele morale sau cu întrebuinţare metaforică morala: *blînd, dulce, jalnic, lin, uşor, tainic.* în

afară de faptul că poetul înnoieşte aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvenţă contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgând la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lângă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvenţă completează atmosfera şi impresia generala care se desprinde din acesta poezie precum:

amar — „amara mîngîiere"[1] *(Amorul unei marmure),* „plînge amar" *(Speranţa),* „glas... amar" *(La o artista),* „lira mea amară" *(Cînd priveşti oglinda mărei),* „Un plîns amar mă-neacă" *(Strigoii),* „Vîntul geme prin codri cu amar" *(ib.)* etc. ;

duios — „lacrimă duioasă" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „dezmiardă duios* *(Ondina),* „murmur duios de ape" *(Făt-frumos din tei),* „Ochi mari... duioşi plutind" *(ib.),* „viers duios de foc" *(Călin),* „piept duios de mire" *(ib.),* „glas duios şi slab" *(Strigoii),* „firul duioaselor poveşti" *(Departe sunt de tine),* „duioasele mistere" *(Iubind în taină),* „umbra duioaselor dureri" *(Din valurile vremii),* „duiosu-i vers" *(Rugăciunea unui dac),* „duiosu-î vi-s" *(Nu mă-nţelegi)* etc. ;

falnic — „falnica zburare* (a umbrei lui Aron Pumnul) *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „falnică cunună" *(La Heliade),* (Horia) „falnic stă călare* *(Horia),* „în urma lor (a duşmanilor) se-ntinde falnic armia română" *(Scrisoarea III),* „umbra arborelui falnic" *(ib),* „umbra falnicelor bolţi" *(Luceafărul)* etc. ;

fantastic, feeric, himeric, misterios, cu magie — „fantastic purpur" (O *călărire în zori),* „visări misterioase" *(Din străinătate),* „un murmur feeric" *(Ondina),* „raze... <ce-nconjoară cu jnagie" *(Venere şi Madona),* „Fantastic pare-a creşte" (bătrînul) *(Strigoii),* „poveştile... feerici" *(Melancolie),* „universul cel himeric" *(Scrisoarea 1),* „fantastkele-i dungi" (ale umbrei) *(Scrisoarea V),* „misterioase dungi* *(ib),* „vis misterios" *(S-a dus amorul.)* etc.;

[1] **Exemplele care urmează aici, ca şi în diferitele paragrafe anterioare, au o amplă valoare ilustrativă, ţi nu aceea a unor statistici complete.**

fermecat, de farmec, fermecător — „izvorul fermecat* *(Făt-frumos din tei),* „un zîmbet înecat, fermecător *(ib,),* (Cornul începu să sune) „fermecat şî dureros" *(ib),* „Să plutim cuprinşi de farmec" *(Lacul),* „unda fermecată" *(Crăiasa din poveşti),* „sărutul fermecat" *(Călin),* (Codrul răspunde) „fermecat şi dureros" *(Lasă-ţi lumea)* etc.;

încet — „Netezeşti încet şi leneş fruntea mea cea liniştită" *(Noaptea),* „glas blând, duios, încet" *(Epigonii),* „încet, adînc răsună cîntările de clerici" *(Strigoii),* (Cornul sună) „mai încet, tot mai încet" *(Peste vîrfurî),* „Şi-ncet să te apropii* *(Şi dacă ramuri..)* etc.;

luciu, lucind, lucitor — „apele lucitoare* *(La Bucovina),* „lucii picături de smoală" *(înger şi demon),* „arme lucitoare" *(împărat şi proletar),* „un luciu văl" *(Melancolie),* „zale lucii" *(Scrisoarea III),* «coifuri lucitoare" *(ib),* „lucii geamuri" *(Scrisoarea IV);*

mîndru — „floare mîndră" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „mîndru diadem de stele" *(Epigonii),* „ochiul ei (al lunii) mîndiru, triumfal* *(împărat şi proletar),* „mîndra coamă" (a calului) *(Făt-frumos din tei),* „mauzoleul mîndru" *(Melancolie),* „mîndru idol" *(Călin),* „mândrul întuneric" *(ib.),* „mândrul soare* *(ib),* „mândre nopp* cu lună" (-Strigoii), „anii mîndri" *(Despărţire),* „umbre mîndre din poveşti" *(Scrisoarea V),* „visu-i mîndru* *(ib),* „mîndră-n toate cele" *(Luceafărul),* „un mîndru tânăr" *(ib),* „un mîndru chip" *(ib),* „să rasarf (Cătălina) / Mai mîndră decît ele (stelele) *(ib),* „Dar ce frumoasă se făcu / Şi mîndră" *(ib),* „tnândira lună" *(Somnoroase păsărele),* „Ea trece mândră la vînat" *(Diana),* „ochiul tău cei mîndru" *(Nu mă-nţelegi)* etc.;

rece — „ale mării unde reci" *(Cine-i* ***f*)**, „luna rece" *(Prin nopţi tăcute),* „ceaţa... rece" *(Ondina),* „zîna tristă, rece* *(Uda),* „zîmbetu-vă rece" (al mulţimilor) *(împărat şi proletar),* „îmbrăţişări de braţe reci" *(Atît de fragedă...),* „mâni subţiri şi reci" *(Departe sunt de tine), (Sonet I),* „mînă rece* *(Sonet II),* „mâna ei cea rece* *(S-a dus amorul..)* „neguri reci" (Sonet *HI),* „zidurile reci" *(Despărţire),* „faţa noastră sceptic-rece* *(Scrisoarea HI),* „luceferii ce tremur-aşa reci prin negre cetini" *(Scrisoarea IV),* „ea-i rece şl cu toane" *(ib),* „rece şi cochetă" *(ib.),* „Aspru, rece, sună cîntul* *(ib),* „raza ochilor ei reci" *(Scrisoarea V),* „recile seîntei" (ale Luceafărului) *(Luceafărul),* „farmecul luminii

reci" *(ib.), „în* lumea mea mă simt / Nemuritor şi rece" *(ib.),* „braţe reci" *(Pe lingă plopii fără soţ),* (un) „rece ochi de mort" *(ib),* „recea cumpan-a gândirii" *(Glossă)* etc.;

senin — «pleiada senină" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „lumea senină" *(Cînd priveşti oglinda mărei),* „tăcere senină" *(Ondina),* „ochiul tău senin" *(ib.),* „cerul senin" *(Frumoasă-t),* „faţa ta senină" *(Amorul unei marmure),* „aripi senine" (ale unui înger) *(Care-o fi în lume...),* „visări dulci şi senine" *(Epigonii),* „bolta cea senină" *(Floare albastră),* „razele senine" (ale Luceafărului) *(Luceafărul),* „raza ochiului senin" *(ib.),* „ochiul tău senin" *(Mai am un singur dor)* etc. ;

sfînt (sînt) — „mînăstirea... cu icoane sînte" *(Care-o fi în lume..!),* „femeie sântă şi frumoasă" *(ib.),* „sfinte firi vizionare" *(Epigonii),* „un zâmbet trist şi sfînt" *(Strigoii),* „chip frumos şi sfînt" (al crăiesei) *(ib.),* „ceasul sfînt în care ne-ntâlnirăm" *(Sonet 12),* „sfântul mormînt" (O, *mamă.,.),* „teiul sfînt şi dulce" *(ib.),* „farmec sfânt" *(Luceafărul), (Pe lîngă plopii fără soţ...),* „sfânt noroc" (al iubirii) *(S-a dus amorul...),* „teiul sfînt" *(Mai am un singur dor),* „Luna... trece... sfântă şi clară" *(Sara pe deal),* „Dorul meu e-atîta... de sfînt" *(Nu mă înţelegi)* etc.;

ttnăr, june, copil — „copila-mi muirmuirare" *(Din străinătate),* „jocurile-mi june" *(ib.),* „fruntea-i copilă" (a pruncului) *(Speranţa),* „tinere flori" *(Frumoasă-i),* „inimi mari, tinere" *(Epigonii),* „trandafiri aruncă tineri" *(Crăiasa din poveşti),* „suflet tânăr" *(Călin),* „ochii tineri" *(ih.), (Scrisoarea V),* „tinere ramuri" *(Mai am un singur dor)* etc.;

trist — „tristă lacrimare" *(La mormintul lui Aron Pumnul),* „trist mormântul tău" *(ib.),* „zâna tristă" *(Lida),* „inima mea tristă" *(Din străinătate),* „fruntea mea cea tristă" *(Noaptea),* „fruntea tristă" *(înger şi demon),* „conture triste" (ale unei ruini) *(Melancolie),* „triştii ochi" *(Călin),* „tristă-î firea* *(ib.),* „priveşte trist" *(ib.),* „Pătrunde trist cu raze reci" *(Luceafărul),* (Luceafărul) „vine trist şi gânditor* *(ib.),* „nepăsare tristă" *(Odă — în metru antic),* „triste zidiri de ţintBrim* (O, *mamă...),* „ochii-mi trişti" *(Te duci),* „un istovit şi trist izvor" *(ib.)* etc.

Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe: *alb* şi *verde,* mai prezintă cu mare frecvenţă şi pe : *albastru* •— „fluturi albaştri" *(Frumoasă-t),* „flori... albastre" *(Egipetul),* „ochii el cei mari, albaştri" *(înger şi demon),* „ochii ei albaştri" *(Crăiasa din poveşti),* „Se nalţă-n sus albastră" (o flacără) *(Strigoii),* „fluturi mici albaştri" *(Călin),* „flori albastre" *(ib.),* „noaptea lor albastră" *(ib.),* „seninul cer albastru" *(ib.),* „mormânt albastru" *(Melancolie),* „lacul codrilor albaştri" *(Lacul),* „lacul cel albastru" *(ib.),* „izvoarele albastre" *(Scrisoarea IV),* „înălţimile albastre" *(Lasă-ţi lumea),* „depanări albastre" *(La steaua)* etc. ;

argintiu, argintos, de argint — „norii cei albi de argint" *(Frumoasă-i),* „umbră de-argint strălucită* *(Mortua est!),* „poduri de-argint" *(ib.),* „a pădurii de-argint" *(Călin),* „nisipuri argintoase" *(Egipetul),* „pânze argintie" *(Melancolie),* „luna argintie" *(Crăiasa din poveşti),* „pulbere argintoasă" *(Scrisoarea IV),* „florile-argintii" *(Luceafărul)* etc.;

galben, gălbui, îngălbenit — „galbena ei faţa* (a lunii) *(Horia),* (Mînăstirea) „cu icoane... îngălbenite" *(Care-o fi în lume),* „maluri gălbii" *(Egipetul),* „oglinda-i (a Nilului) galben-clară" *(ib.),* „lumini îngălbenite" *(înger şi demon),* „galbenele file" *(Scrisoarea I), (Scrisoarea II)* „păruşi galben" *(Crăiasa din poveşti),* „părul galben" *(Dorinţa),* „nuferi galbeni" *(Lacul)* etc. ;

de marmură, marmoreu[1] — „marmoreele braţe" *(Luceafărul), „cu* braţele de marmur" *(Din valurile vremii), (Apari sa dai lumină),* „Pe murii albi marmorei s-urc pilastre* *(în căutarea Şeherezadei),* „Cu marmura cea albă sa nu te mai asameni" *(Nu mă-nţelegi)* etc.;

negru — „talazurile negre" *(La Heliade),* „ochi negri" *(Venera şi Madonă),* „păr bogat şi negru" *(împărat şi proletar),* „oglinzi de marmuri negre" (Strigoii), „zid de marmur negru" *(ib.),* „dom de marmur negru" *(ib.),* „negrul port" *(ib.),* „cal negru" *(Făt-frumos din tei),* „umbre negre" *(ib.),* „plete negre" *(Călin),* „negrele-i corăbii" (ale mării) *(Scrisoarea I),* „Corăbii negre" *(Luceafărul),* „munţii negri" *(Scrisoarea IIT),* „codrul negru" *(Somnoroase păsărele),* „negrul castel* *(Luceafărul),* „negru giulgiu" *(ib.),* „negre, vechi zidiri" *(Singurătate),* „neagră umbră" *(Despărţire),* „cripta neagră" *(O, mamă...)* etc. ;

[1] **Am reţinut epitetul t de marmură, mannoreu — numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joaca un rol important m comparaţiile ţi metaforele eminesciene.**

sur — „piatră sură" *(înger şi demn),* , -enuşă sură" *(Strigoii),* „pietre sure" *(Călin),* „apa sura" *(ib.',* „sure văi de chaos" *(Scrisoarea 1)* etc. ;

vînăt, învinețit, vioriu — „buza învinețită" *y/mere şi Madonă),* „buzele-i lipite, ce vinete îi sunt" *[Strigoii),* „uşoara-nvinețire *(Călin),* „fum vînăt de tămîiV *(Făt-frumos din tet),* „zăpada viorie din obrajii tai subțîr.* *(Călin),* „un vînăt giulgi" *(Luceafărul),* „vioriul glob al lampei" *(Scrisoarea IV)* etc.

în lunga listă a epitetelor eminesciene cu mire frecvență există epitetele apreciative ți evocatoare, morale şî fizice. Toate se leagă între ele şi întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia şi graiul popular dau pe : *mîndru,* cu înțelesul de : *frumos, arătos, atrăgător.* Influența basmului popular şi viziunea feerică a realității impun pe ; *fantastic, feeric, himeric, misterios, tainic.* Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe : *falnic.* Poetul e sensibil la sentimentele şi emoțiile iubirii pentru tot ce cucereşte sufletul său prin calități ca : *blînd, duios, dulce, sfînt, senin.* Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este : *jalnic, amar, rece, trist.* Jtn viziunea realității feerice selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios şi pur, adică ceea ce este : *uşor, Un, luciu, încet, tînăr.* Albul şi negrul introduc un contrast puternic. Dar între ele preferă culorile reci sau stinse : *verde, albastru, argintiu, sur, vînăt.* Galbenul el însuşi este mai mult ceea ce e îngălbenit.

Realitatea văzută şi simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însuşiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie şi caracterizare atît de mare încît ele continuă a suna „eminescian" atunci cînd le întâmpinăm la unii dintre urmaşii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei Iui Eminescu, amintite mai sus, am omis wei epitete de o importanță deosebită, şi anume : *adînc, vechi, etern.* Importanța lor provine din mai multe motive: 1. pentru că apar printre cele mai dese, 2. pentru că aparțin mai cu seama epocii de maturitate a poetului, 3. pentru.că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4. pentru că exprimă un aspect

de seama din concepția de viață a poetului şi precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății româneşti.

Adînc, profund (adâncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1. dimensiunile fizice ale naturii, fie 2. expresia figurii omeneşti sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă: *glasul lui,* fie 3. o anumită calitate a sentimentelor umane.

Iată exemplele: 1. „adâncile ape" *(De-oi jdormi),* „Adîncă mare" *(Adîncă mare),* „genunea cea adîncă" *(Scrisoarea IV),* „adâncul mormînt" *(Auzi prin frunziş uscate),* „undele... profunde" *(Cînd crivățul cu„ iarna),* „Râu (l) în adînc suspină" *(Memento mori),* „adîncile dumbrave" *(ib.),* (ale) „codrului adânci cântări* *(ib,),* „codri adînci si întunecoşi" *(ib),* (vulcanii) „reped adînc în cer" (lava) *(ib.)j*

2. „zîmbirea lui (a împăratului) deşteaptă, adîncă şi tăcută *(împărat şi proletar),* „Cezarul trece palid, în gînduri adîncit" *(ib.),* „adâncii ochi* *(Călin),* „ochii... / Lucesc adînc, himeric" *(Luceafărul),* „noaptea lui adâncă* (a ochiului) *(ib.),* „Te asasnăn unui prinț, / Ce se uît-adînc ân ape" *(O, rămîl),* „raza lor adîncă" *(Memento mort),* „chipuri mohorâte cu-adînci şi slabe fețe" *(Ta twam asi),* metaforic: „cu glas adînc" *(Veneția),* „adâncul glas de aramă" *(Strigoii),* „glasul de tunet adânc" *(Povestea magului călător în stele),* „Al despărțirii ceas / Adînc vibra" *(Eu număr, ah, plîngînd);*

3. „mulțumire adîncă" *(înger şi demon),* „Jalea mea adîncă" *(S-a dus amorul...),* „Dorul meu e-atîta de-adînc" *(Nu mă înțelegi),* „nu ştii a ta apropiere / Cum inima-*ni de-adînc o linişteşte" *(Sonet IV)* (Inima) „Tresare-adînc la întristarea ta" *(Iubitei),* „Ca să fii domn, se cade sa-i iei adînc pe oameni* *(Gemenii)* etc.

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrân, ce are o vârstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor şi manifestărilor lor, naturii şi lucrurilor : „antică fruntea ta" *(La mormintul lui Afon Pumnul),* „zidurile antice" *(Egipetul),* „antica lor trufie" (a zidurilor) *(ib.),* „mâna cea veche a-nvățaților mireni" *(Epigonii),* ^pfraimdele-nvechite* *(Floare albastră),* „corăbii învechite" *(împărat şi^ proletar),* „turnul nalt şi vechi* *(Făt-frumos din tei),* „străvechii codri" *(Călin),* „Sub bolta cea înalta a unei vechi biserici" *(Strigoii),* „codri vechi de brad" *(ib.),* „sfetnici vechi de zile" *(ib.),*

„picioarele lui vechie", „cfirja lui cea vechie" (a împăratului bătrîn) *(ib.),* „vechii ei uşori" {ai porţii) *(ib.),* „vechii munţi" *(ib.),* „vechiul salcîm" *(Sara pe deal),* „clopotul vechi" *(ib.),* „streşine vechi" *(ib.),* „glasul vechilor păduri" *(Lasă-ţi lumea...),* „limba veche şi-nţeleaptă" *(Scrisoarea //),* „cîntec vechi" *(Scrisoarea IV)* „ochiul lumii cei antice" *(Scrisoarea V),* „basmul vechi al zîneî Dochii" *(Sonet /),* „timpurile vechi" *{Pe lîngă plopii fără soţ...),* „o cântare veche" *(ib.),* „cartea cea veche" (a magului) *(Povestea magului călător în stele),* „antica mare" *(Adtnca mare...),* „antica nava" *(ib.),* „teiul nalt şi vechi" *(Zbor-al nopţii negru flutur)* etc.

Etern (vecinie), *de veci* — este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început şi sfîrşit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfârşeşte niciodată. Eminescu aplică acest epitet fiinţelor, înfăţişărilor naturii, unor concepte abstracte : „O, mag, de zile vecinie" *(Strigoii),* „setea cea eternă ce-o au după oîalta / Lumina de-ntunerec şî marmura de daltă" *(Nu mă înţelegi),* „noaptea vecinicei uitări" *(Din noaptea...),* „O apa vecinie jcalatoare" *(Diana),* „Stelele ce vecinie pe ceruri colindează" *(Strigoii),* „codrii veciniei" *(ib.),* „Să-ngăduie intrarea^-mi în vecinicul repaos" *(Rugăciunea unui dac),* „Şi-n stingerea eternă dispar fără de urma" *(ib.),* „Pierdută vecinie pentru mine" (iubita) *(Atît de fragedă...),* „raza gîndului etern" *(Cu mîne zilele-ţi adăogi)',* „linişte de veci" *(Luceafărul),* „sînul vecinicului ieri" *(ib.),* „negura eternă" *(Scrisoarea I),* „eterna pace" *(Scrisoarea I),* „cîntul cel etern neisprăvit" *(Scrisoarea IV),* „setea liniştei eterne" *(ib.),* „vecinie este numai rîul" *(ib.),* „visul negurii eterne" *(ib.),* „piedica eternă ce-o punem la adevăr" *(Scrisoarea V),* „Să uit pe veci norocul ce-o clipa l-am avut" *(Departe sunt de tine),* „zarea eternei dimineţi" *(De cîte ori, iubito...),* „Suntem copii-etern nefericiţi" *(Demonism),* „codrii veciniei" *(Povestea magului călător în stek),* „vecinica pădure" *(In căutarea Şeberezadei),* „eterna lavă" (a vulcanului) *(ib.),* „amor etern şi visuri peritoare" *(Gîndirid la tine),* „eterna neodihnă" (â mării) *(Sarmis)* etc.

Adînc, vechi, etern sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeţii înaintaşi nu le-au întrebuinţat, în tot cazul nu cu aceeaşi frecvenţă şi semnificaţie. Aceste epitete nu apar, apoi, în poeziile lui Eminescu de tinereţe, ci mai tîrziu, cînd concepţia de viaţă a poetului se cristalizează. între aceste epitete există o apropiere de sens care nu poate scăpa *m*-mânui. *Adînc* este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spaţiu şi, prin întrebuinţarea metaforică, expresiile şi sentimentele care se opun superficialităţii, care urcă din temeliile fh'nţei omeneşti, care îl angajează total pe om, care sînt hotărâtoare. Daca *adînc* desemnează depărtarea în spaţiu, *vechi* indica depanarea în timp, ceea ce durează de mult. *Etern* (sau *vecinie)* este, pînă la un punct, creşterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi, şi, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepţiunea de foarte vechi: *vecinica pădure, eterna lavă.* Dar *etern* are şi înţelesul de ceea ce aparţine legilor care domină fenomenele naturii : „stelele ce vecinie colindează", „eterna neodihnă a marei" etc.

Prin folosirea acestor epkete şi prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei româneşti dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminesou este o lume de o mare vasta ta te în spaţiu şi timp, şi în care privirea cugetătorului pătrund? pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc şi pînă la concepţiile cele mai înalte ale raţiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, aşa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanţii cei mai străluciţi _ai epocii deschise odată cu anul 1848, printre ar cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii,* pe înaintaşii săi. Odată cu revoluţia din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină şi din lanţurile feudalismului, şi să se angajeze pe drumurile libertăţii. Poporul românesc. încereînd sa scuture cătuşele robiei seculare, a găsit condiţiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simţirii şi a gândirii. Lumea se extinde, se adânceşte şi se înalţă pentru spiritele care se^ bucură de primele roade ale mişcării de eliberare naţională şi socială a generaţiei revoluţionare. Stramutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întâi o cunoştinţă mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu şi Kogălniceanu sînt interpreţii istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu şi alţii devin poeţii trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generaţia următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor şi

tradițiilor populare, dar şi prin acea sensibilitate pentru vechimea înfățişărilor din junii său, despre care ne vorbeşte unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberata vrea să pătrundă pînă în acKnclrnea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii si să se ridice pînă la concepțiile cele mai generale ale inteligenței, până' la cunoaşterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene : *adînc, vechi, etern* exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației si sensibilității poetului, ca şi ale mijloacelor lui artistice considerate ân dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelşugatelor podoabe stilistice ale (tinereții, pînă când se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare şi pînă cînd se întregeşte concepția lui de viață. Cunoaşterea lui Eminescu cere însă si studiul celorlalte mijloace artistice ale lui, şî, în primul rînd, al acelora care, s-au încrucişat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

1954

DICȚIONARUL EMINESCIAN

Un grup de cercetători, temeinic pregătiți si hotărîți să-şi ducă treaba la capăt, a început la Institutul de lingvferieă din Bucureşti alcătuirea unui dicționar al limbii lui Mihail Eminescu. Lucrări lexicografice consacrate limbii unui mare scriitor ^național s-au făcut sau sînt pe cale să se desăvârşească în imai multe mişcări ştiințifice. în Uniunea Sovietică au apărut, de curând, volumele dicționarului Puşkin. Academia de Ştiințe din Berlin întocmeşte un dicționar goethean, din care au şi apărut câteva coli, publicate în vederea discuțiilor care au avut loc, astă-vară, în cadrul unei sesiuni academice. Ungurii au consacrat lucrări de- aceiaşi fel lui Petofi; polonezii, lui Mickiewiez; francezo, lui Racine ; italienii, lui d'Annunzio.

Cercetarea lexicului scriitorilor, îri forma lor cea mai completă, adică în forma unui dicționar, răspunde tmeig din nevoile ştiințifice ale timpului. Era firesc, deci, ca ideea unui dicționar eminescian sa se impună si filologilor noştri. La drept vorbind, problema limbii lui Eminescu a mai produs câteva cercetări. Niciodată însă problema limbii lut Eminescu n-a fost pusă în toată întinderea ei, cu metode capabile să o rezolve $n întregime, ca în noua inițiativă ştiințifică a Institutului de lingvistică din Bucureşti. Această lucrare fiind deci cea dintîi, în forma şi întinderea ei, impune justificarea marelui efort de cercetare cerut autorilor prin alăturarea scopurilor şi unității ei.

Cititorii nepreveniți se vor întreba poate de ce este necesar un dicționar eminescian, cînd avem mai multe dicționare ale limbii române, printre care *Dicționarul limbii literare române contemporane,* în patru volume, şi dicționarul aceluiaşi sector al limbii noastre, într-un singur volum, îmbogățit prin indicarea etimologiilor, ambela apărute în întregime, ca opere ale aceluiaşi for ştiințific care-şi propune acum studiul aprofundat al limbii Iui Eminescu. Eminescu scrie în limba română, se va zice, şi înțelesul cuvintelor folosite de el, polisemantismul lor, funcțiunile gramaticale ale cuvintelor-noțiuni şi ale celor care indica legaturile sintactice, formele lui' arhaice sau regionale, felul derivărilor sau compunerilor lui, variantele lui fonetice sau morfologice, pronunțiile lui — toate acestea pot fi urmărite în dicționarele existente, cu atît mai mare folos, cu cît textele eminesciene au fost excerptate in vederea elaborării noilor lucrări lexicografice. Acestei' întrebări a bunului-simț neprevenit i se poate răspunde însă că, mai întâi, nu toate operele lui Eminescu au fost excerptate, nici măcar toate operele lui literare ; apoi că un dicționar consacrat operei integrale a unui mare scriitor urmăreşte scopuri pe care un dicționar general al limbii nu şi le poate propune şi nu le poate atinge.

Mai întîi, dicționarele individuale, acelea consacrate limbii unui mare scriitor, sînt menite să îmbogățească cunoaşterea limbii naționale într-unui din aspectele ei rămase nereflectate în lucrările tradiționale ale lexicografiei. Cînd au început să se întocmească dicționare şi atunci cînd, în secolul al XIX-lea, numărul lor a sporit în mare proporție pentru toate limbile, cercetătorii nu lucrau încă cu noțiunile de *stiluri ale limbii* sau de *stiluri individuale,* noțiuni care au dobîndit o însemnătate atît de mare în lingvistica modernă. Se făcea, pesemne, observația că toți membrii unei comunități lingvistice vorbesc aceeaşi limbă, ceea ce nu poate fi deloc pus la îndoială, dar şe trecea fără băgare de seamă pe lingă faptul că fiecare vorbitor da, în utilizarea limbii lui materne, o anumită precădere unui sector determinat al lexicului, unora din formele lui posibile, şi că cuvintele vorbitorului se asociază după anumite legături şi în certe unități expresive.

Este^ sigur că prin progresele instrucției publice, prin răspîndirea din ce în ce mai intensă a operelor ştiințifice şi literare, prin dezvoltarea mişcării teatrale şi prin creşterea volumului publicațiilor periodice şi a emisiunilor radiofonice, limbile literare naționale, adică limbile normate, manifesta _ tendința de a-şi întinde necontenit domeniul întrebuințării lor şi de a reduce piarricularitățBle atît de mari în limbile vorbite în fazele mai vechi ale dezvoltării culturii.

Mi se întâmplă destul de^des, călătorind prin țară, să aud oameni din puncte îndepărtate ale ei, orăşeni şi țărani, vorbind ca academicienii sau ca actorii •Teatrului Național. Dar dacă limba literară comună a făcut atîtea progrese, odată cu creşterea incontestabilă a culturii generale, nu este mai puțin adevărat că ascultând mai mult şi mai atent, cu urechea ațintită nu numai către conținutul comunicărilor, dar şi către forma lor, către afinitatea dintre termenii folosiți, către legătura lor cu un anumit sector al activității publice, să nu bagi de seama că, în materia generală a limbii literare, fiecare vorbitor taie o configurație lingvistică specială, care este aceea a pregătirii sale speciale de cultură, a profesiei sale, a situațiilor sociale in care se regăseşte mai des, adică a diferitelor stiluri ale limbii.

Constat neîncetat progresele limbii literare comune, dar nu mă pot împiedica de a asculta, printre toți oamenii instruiți ai țarii noastre, pe agricultor, pe muncitorul industrial, pe ziarist, pe profesor, pe funcționar etc.

Exista două planuri ale receptării unei comunicări : unul din ele este al conținutului ei limitat, celălalt este al felului de a fi al omului care o face. Ascult, în dialogurile la care Iau parte, nu numai ce mi se spune, dar şi pe omul care-mi vorbeşte. Citesc adeseori, în ziare, câte un articol asupra problemelor agrare sau asupra lucrărilor de electrificare, dar aflu de la ziarişti că ei au citit un *material,* şi de Ia oamenii de ştiință că au citit o *contribuție.* Nu numai selectarea unor termeni anumiți din seria lor sinonimică, dar şi frecvența, gruparea lor, este expresivă pentru cel care-mi vorbeşte. întârziind odată îritr-o stație de căi ferate mai mult decât se cuvenea, un ceferist mi-a explicat că aşteptăm pe 203 şi cînd, după o lungă suferință, ridicîndu-mă din pat, am simțit amețeli şi mi-a venit să cad, medicul mi-a explicat că totul Sra întâmplat din cauza *ortosta-*

ţiei şi a ordonat, pentru a mă calma, să mi se *administreze* numaidecît o *infuzie de camomil,* adică un ceai de muşeţel. La şcoala militară, pe vremuri, profesorii ne dădeau să rezolvăm cîte un *problem,* în timp ce matematicienii liceelor ne propuneau o *problema.*

Diferitele stiluri ale limbii au fost semnalate, dar n-au fost niciodată descrise în particularităţile vocabularului, ale formelor, ale construcţiilor ; prevăd însă momentul în care vor fi întreprinse lucrări lexicografice asupra stilului administrativ, ziaristic,' savant etc. De pe acum s-a impus problema studierii lexicografice a limbii scriitorilor, adică a unuia dintre stilurile în care limba literara comună a fost dusa pînă la gradul cel mai înaintat al individualizării ei. Speţa de atenţie secundă descrisă maî sus — înregistrarea, în zona înconjurătoare a expresiei, tuturor notelor care-mi transmit nu numai o ştire, dar şi felul de a fi al omului cane mi-o face, unghiul -cun care priveşte el lumea şi felul reacţiilor lui-afective, adică percepţia propriu-zis stilistică — va găsi în dicţionarul eminescian \\n larg cîmp de aplicape.

Folosul unui dicţionar eminescian stă, mai întîi, în faptul de a fixa o anumită etapa din dezvoltarea limbii noastre beletristice moderne. Evident, nu trebuie să exagerăm acest folos deoarece atâta timp cît nu avem încă un dicţionar al lui Constantin Negruzzi, al lui Alecsandri sau al lut Bolintineanu, apoi unul al lui Coşbuc, al lui Sadoveanu şi al lui Arghezi, nu putem spune cu siguranţă care a fost întinderea şi valoarea inovaţiilor lingvistice ale lui Eminescu, nu putem, adică, preciza măsura adaosurilor lui peste vechiul fond al limbii beletristice şi vitalitatea acestor adaosuri, persistenţa lor în limba scriitorilor ulteriori. Judecat din punctul de vedere al Istoriei limbii beletristice, dicţionarul eminescian nu poate fi considerat decât ca o lucrare pregătitoare, pe care urmează s-o completeze cercetarea limbii' scriitorilor care au creat înainte sau după marele poet.

O ţintă pe care dicţionarul eminescian o poate urmări de pe acum este prezentarea unei sfere lingvistice complete şi concrete, şi, din acest punct de vedere, lucrarea proiectată de către. Institutul de lingvistică se deosebeşte esenţial de lucrările lexicografice întreprinse de acelaşi centru de cercetări mai înainte. Căci, în timp ce dicţionarul limbii române contemporane, în patru sau într-un volum, prezintă starea generală a limbii române mai noi, dicţionarul eminescian va înfăţişa ce a devenit ea în întrebuinţarea pe care i-a dat-o un mare scriitor. Numai după ce această lucrare va fi terminată şi studiată cu atenţie se va putea preciza cu siguranţă măsura în care Eminescu a pus la contribuţie fondul lexical principal, neologismele, arhaismele şi regionalismele, variantele morfologice şî fonetice, cuvintele din fondul romanic şi din sectoarele provenite din alte izvoare, pe cele formate din anumite derivări semantice, prin nenumăratele procedee ale exprimării figurative, utilizarea data anumitor instrumente gramaticale şi deci tipurile construcţiilor sale, dar imai ales înţelesurile noi cu care poetul a îmbogăţit cuvintele prin transfer metaforic. Din toate acestea rezultă că dicţionarul eminescian va fi în primul rând un dicţionar stilistic, şi caracterul acesta va impune autorilor lui acea muncă de apreciere a faptelor înregistrate, acea munca în acelaşi timp exactă şi fină, marcată prin minuţie filologica şi prin sensibilitate artistica, adică prin acel grup de însuşiri ale cercetării menite sa acorde operei în pregătire rigoarea şi, aş spune, frumuseţea ei. Pentru a atinge toate scopurile către care poate năzui, dicţionarul eminescian va trebui sa dea un loc statisticii de frecvenţa a cuvintelor, a accepţiunilor lor, a formelor şi construcţiilor eminesciene, şi tot acest material va trebui grupat în interiorul perioadelor de creaţie ale poetului, astfel încît perspectiva asupra totalităţii operei eminesciene să se însoţească cu aceea asupra dezvoltării ei în timp. Deci, fiecare cuvînt pe care 1-a aşternut vreodată Eminescu pe hârtie, în opera sa literară, publicată sau rămasă în manuscris, va trebui sa devină obiectul unei fişe, iar toate fişele vor trebui grupate apoi în vederea diferitelor scopuri şi cu ajutorul metodelor cumpănite din vreme. Va fi o muncă grea, într-o perioadă de timp relativ lungă, dar care merita să fie făcută. La sfîrşitul eî, nu numai că cunoaşterea operei lui Eminescu va fi dusă pînă la un grad de exactitate şi adîncime, neatins în trecut, nu numai că se va crea instrumentul indispensabil al aprecierii contribuţiei lui Eminescu în dezvoltarea limbii române, dar se vor atinge, după cît mi se pare, şi alte două rezultate. Unul

are un interes teoretic general, celălalt — un interes practic şi, asa-zicind, educativ. Prin urmărirea tuturor detaliilor expresiei lui Eminescu, teoria generală a literaturii, estetica literară, va putea înțelege maî bine cum procedează un mare scriitor pentru a duce limba lui naționala la gradul cel mai înalt al expresivității ei. Scriitorii tineri vor recunoaşte aci un drum şi vor primi un îndemn. Dusă la bun sfârşit, este de presupus ca opera începută acum va aduce bogate rezultate ştiințifice şi literare.

1957

EXPRESIA NEGAȚIEI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările *Dicționarului limbii poetice a lut Eminescu,* mi-a scos în față^ o particularitate neobservata mai înainte nici de mine, nici de alții: mulțimea şi varietatea formelor negației în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori **jşi** n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negației [ca] la Eminescu. Comparațiile lingvistic-stilistke sînt mai convingătoare atunci cînd sânt făcute între texte cu temă înrudită. Aleg, deci, tema liric-^filozofică a definiției iubirii în cunoscuta poezie a luî A. Vlahuță :

Iubire, sete de viața,
Tu eşti puterea creatoare
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare,
Şi, îmbătate de-al tău farmec,
Ce peste lume se aşterne,
în tremurarea lor de-o clipă
Visează fericiri eterne.

întreaga expunere lirică este menținută în formele afirmației. Nimănui nu-i pot scăpa formulările negative în *Ce e amorul ?* de Eminescu :

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Şi tot mai multe cere.

De-un semn în treacăt de ia ea
El sufletul ţi-l leagă,
încît să n-o mai poţi uita
Viaţa ta întreagă.

Dispar ţi ceruri şi pămînt
Şi pieptul tău se bate,
Şi totu-atîrnă de-un cuvînt
- • *, Şoptit pe jumătate*

Căci scris a fost ca viaţa ta
De doru-i să nu-ncapa,
Căci te-a cuprins asemenea
. - *Lianelor din apă.*

Examinarea -sub ^raport lingvistic a acestor spicuiri arată nu numai negarea predicatului în mai multe rînduri: *nu-i ajung, n^o mâi poţi uka, să nu-ncapă;*'"dar şi cuvinte cu înţeles negativ *r dispare* (nu mai este, nu mai exista), *leagă* (împiedică mişcarea, suprimă libertatea), se-manteme cu înţeles înrudit: *prilej pentru durere ;* pentru a-nu mai vorbi de figura care exprimă imobilitatea,--privaţiunea de mişcare: (dorul care) „te-a cuprins asemenea / Lianelor din apă*. Iubirea sau, mai degrabă, intensitatea acestui sentiment este exprimată de A'l. Vlahuţă în fortme afirmative ; de Eminescu —-prin numeroase mijloace ale negaţiei.

Cineva ar putea face observaţia că este vorba în cele două exemple de două feluri deosebite de a simţi şi de a înţelege aceeaşi împrejurare, dintre care cel din urmă face necesare formele negaţiei; dar tocmai de aceasta este vorba aici: de identificarea unei sfere de gînduri şi de simţiri, aşa cum apar ele în mijloacele lor lingvistice.

Prilejul pentru a folosi expresiile negaţiei revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu : mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereţii; apoi în satirele lui; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire, la originile lumii, înainte de •ciclul creaţiei sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu ; apoi acolo unde poetul exprimă reflecţia lui amară asupra vieţii; în fine, acolo unde îşi cîntă iubirea, simţită ca suferinţă, ca privaţiune, ca decepţie. ;

Propunem o clasificare a temelor negaţiei în poezia luî Eminescu, în care distingem : 1. tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui; 2. evocarea vacuităţii spaţiale înainte de începuturile lumii si după dispariţia ei; 3. .evocarea imobilităţii temporale în ambele aceste situaţii extreme; 4. tema filozofică a zădărniciei; 5. iubirea ca suferinţă. O astfel de clasificare, ca orice cercetare exclusiv tematică, ar avea neajunsul că \ar acoperi faptele de limbă. Preferam, deci, de a pomi de la aceste: fapte' pentru' a regăsi temele şi cenţinuturue: o metodă mai exactă, mai puţin expusă riscurilor interpretării subiective» mai sigură prin însăşi uti? Uzarea mijloacelor, lingvistice.

Este evident că mijloacele negaţie^ în poezia.'lui **Emir**nescu nu pot fi altele decît. acelea ale limbii $n general, mai întâi negarea predicatului prin adverbele: *nu, nicăieri, nici* (uneori şi: ca •conjuncţie); • *niciodată, nimic, mei. unul* ^uneori şi ca pronume); apoi compunerile- cu prefixul negativ :• ***&e*.;*** în. fine, termenii echivalenţi ai negaţiei — aceşma putând fi introduşi,ân comparaţii sau tn; metafore. Vom examina pe rînd toate aceste mijloace» cawjînd să /surprindem ce este propriu eminescian. în întrebuinţarea pe care le-odă poetul. Nu *vom* da, dealtfel, toate exemplele, ci numai vom spicui între: ele.

NEGAREA CU ADVERBUL: KU

Adrverbul negaţie^: *nu* — este unul din cuvintele mai des întrebuinţate de poet. Nu vom transcrie aici toate fişele *Dicţionarului* caxe-1 cuprind,, ci numai pe acelea care, într-un fel oarecare, sînt caracteristice. Esire izbitor, de pildă, procedeul afirmaţiei prin negaţie. Astfel, pentru a exprima ideea unei stele care luminează totdeauna, Eminescu prefera forma negativă: (Palida înţelepciune) „ca o stea ce nu apune" (I, 35/26). Aceluiaşi procedeu âi aparţin : „Silful, ce n-adoarme-n pace" (I, 10/1), «Inima îmi bate, bate şi nu tace" (I, 10/2), „Să vezi— / Că domnesc în lume rele, căror nu te poţi opune" (I, 52/31—32), „Simţi că nimica nu eşti" {I, 53/4), „Şi acele gânduri negre mai mei a muri

nu-l lasă" (I, 53/5), „Cu umbre care nu sunt (bogatul) v-a-ntunecat vederea" (I, 59/11).

Aleg aceste din urma exemple din *împărat şi proletar* unde situaţia celor două personaje şi a acelora pe care ele le reprezintă este definita în formele tăgăduirii: „Cel ce în astă lume a dus numai durerea / Nimic n-are dincolo" (I, 59/14—15), „Nu-i ordinea firească ce ei a fi susţin" (I, 59/17), (Stăpânii) „n-au timp nici de a muri" (1, 59/25). „Nu le mai faceţi ziduri unde sa închid-avere" (I, 59/28), „De lege n-au nevoie" (I, 60/6J, „Nu-i iertat nici braţul teribilei nevoi" (I, 60/10), „Dupa moarte răsplată nu v-aş-teaptă" (I, 60/13), „Chiar clopotul n-a plinge cu limba lui de spiţa" (I, 61/13), „Nimeni de-a plînge n-are, el traiul şi-a trăit" (I, 61/15). „Nu ! nu eşti tu de vină, ci cei ce te-au vînduţ" (I, 63/5) etc.

Afirmaţia prin negaţie este un procedeu retoric, caracteristic primei epoci a poeziei lui Eminescu, aceleia căreia îi aparţin bucăţile din *Familia.* Critica şi istoria literara au afirmat uneori ca, odată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare,* Eminescu intră într-o nouă faza a creaţiei lui. lata însă că identificarea aceluiaşi procedeu în *împărat şi proletar, Epigonii,* ca şi în *Amorul unei marmure,* sau *Junii corupţi* arată că prima epocă stilistică a lui Eminescu se întinde pînă dincolo de apariţia lui Ia *Convorbiri,* în *Amorul unei marmure* poetul defineşte o năzuinţa a sa constatînd o lipsă : „De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu, / Să fac să rump-o lume ce sfîşie-n tăcere / Zdrobit sufletul meu" (I, 20/5—8). Poetul ajunge să se înţeleagă ca o fiinţă solitară, lipsită de orice relaţie cu lumea : „Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere, / Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor" (I, 20/13—14). în *Junii corupţi,* dreptatea şi libertatea care păreau a fi devenit o realitate în luptele pentru unitate a Italiei sînt definite prin negaţie: „Dreptatea, Libertatea nu sunt numai un nume" (I, 24/17). Felul moral al junilor corupţi apare în incapacitatea lor de a se aprinde, într-o absenţă : „Virtutea despletită şi patria-ne zeie / Nu pot ca să aprinză o singură scânteie / în sufletu-ngheţat" (I, 25/7—8). Poetul le tăgăduieşte un drept, combate în ei o veleitate: „Dar cel puţin nu spuneţi că aveţi simţiminte, / Că-n veci nu se îmbracă în veştede vestminte / Misteriul cel sînt* (I, 25/17—19). în *Venere şi Madonă,* lumea antică din care coboară figura ideală a Venerei este definita, conform procedeului obişnuit în aceeaşi epocă eminesciană, prin negaţie : „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este" (I, 29/1). în *Epigonii,* situaţia morală a noii generaţii este definita tot printr-o negaţie: „Noi în noi n-avem nimica" (I, 35/18). Oamenii acestei generaţii constată alternarea vieţii cu moartea şi socotesc că : „Alt sens n-^are lumea asta" (I, 36/5); deci, aceşti oameni: „Numesc sînt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează" (I, 36/7).

Un alt procedeu interesant al lui Eminescu este acel al negaţiei care introduce o afirmaţie. Astfel, pentru a arăta ce ghirlandă şi ce liră i-ar trebui poetului pentru a încununa şi pentru a cînta pe Eliade, el începe prin a arata pe acelea pe care le respinge : „De mi-ar permite-Apoi on s-aleg dintre cunune, / Ghirlanda n-aş alege-o de flori plăpânde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrân ; / Eu n-aş alege lira vibrîndă de iubire, / Ci ceea care falnic .îmi cîntă de mărire, / Cu focul albei Veste aprinde al meu sîn" (I, 17/1—6). Introducerea afirmaţiei printr-o negaţie ne întâmpină pînă mai tîrziu în poezia lui Eminescu, de pildă în *înger şi demon:* „O, nu-i umbra ei aceea — este îngeru-i de pază" (I, 51/13), „Nu spre-amor — spre-nchinăciune el genunchi-si încovoaie" (I, 51/23); în *împărat şi proletar:* „Nu ! nu eşti tu de vina, ci cei ce te-au vândut" (I, 63/5).

Termenul negativ poate trece ân partea a doua a construcţiei sintactice, şi atunci negaţia nu mai introduce o afirmaţie, ca în exemplele de mai sus, dar continuă să marcheze un contrast. Postpunerea negaţiei pentru crearea unui contrast este unul din procedeele mai des folosite de Eminescu şi acela care a dat în atâtea rânduri' stilului eminescian tensiunea lui dramatică : „Noaptea stelelor, a Iunei, a oglinzilor de râu / Nu-Î ca noaptea cea mocnită şi pustie din sicriu" (I, 82/37—38), „Danţul, muzica, pădurea / Pe acestea le-ndrăgii, nu chiliile pustii" (I, 102/13—15), „Eu caut a răspunde, nu ştiu ce să răspund" (I, 71/17), „El ar răcni ca zeii, dar, vai! nu poate plînge" (I, 88/14), „Şterge-ţi ochii, nu maî plînge" (I, 30/21), „Ar striga... şi nu se-ndură" (I, 104/9), „Nici rău nu-i pare-acuma, nici

bine nu..." (I, 114/10), „Te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta" (I, 127/2), „Din cât eşti de copilă să-ntinereşti mereu, / Şi nu mai ştí de mine" (I, Î28/9—10), „Sunt sătul de-asa viaţă— nu sorbind a ei pahară" (I, 155/33), „Ei şoptesc, multe şi-ar spune şi nu ştiu de-unde să-mceapă* (I, 28/15), „Toţi (nuntaşii) se uită cu mirare şi nu ştiu de unde vine" (zgomotul) (I, 87/2). „Ea se uita, se cot uită, un cuvînt măcar nu spune" (I, 84/33) etc.

Tot în legătura cu *nu* mai notez un procedeu de limbă eminescian: motivarea negativă prin propoziţii subordonate (mai ales finale, cauzale şi consecutive), cum rezulta din exemplele: „Dar nu-1 mai vrei pe Arai», căci nu mai vrei nimica" (I, 92/10), „Deşi-mi stau atât de triste / 'Ca nu pot muri pe loc" (î, 125/19—20), „Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita?" .(I, 127/1), „Şi nu mai şti de mine, ca nu m-oi şti' nici eu" (I, 128/10), „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veciriicie, / Căci nimic nu se întâmplă în întinderea pustie" (I, 133/17—18), „Prea v-aţi bătut joc de limba, de străbuni şi obicei, / Ca să nu s-arate-odâtă ce sunteţi — Nişte mişei" '(I, 151/25—26), „Dă-mi-i mie, ochii negri... **TIU** privi cu eî în laturi, / Caci de noaptea lor cea dulce vecinie n-o sa ma mai saturi" (I, 155/5—6), „Dar se înaltă tot moi sus, / Ca sa nu-1 pot ajunge" (I, 175/23—24), „Ca să nu-ndrageşti nimica, / *Tu rămîi la toate rece"* (I, 198/11—12) etc.

Rezum. Negarea predicatului se produce la Eminescu într-un foarte mare număr de cazuri, printre care mi s-au părut mai caracteristice * afirmarea prin negaţie, introducerea unei afirmaţii prin negaţie, stabilirea unui contrast, motivarea negaţiei. Toate aceste procedee Hngvisrfc-stiliistice dovedesc la poet o dezvoltare dialectică a gândirii sale.

NEGAREA CU ADVERBELE: NICI, NICIODATĂ

Nevoia de a preciza negaţia sau de a o întări aduce în dese rânduri la Eminescu folosinţa cuvintelor înscrise în fruntea acesrui paragraf. *Nici, niciodată* * apar, de obicei, în legătură cu *nu,* pentru că slujesc ca determinative ale unei propoziţii negative sau, în fce-1 priveşte pe *nici,* ca element de legătură, ca conjuncţie între doua coordonate exclusive. Eminescu n-a putut da cuvintelor de care ne ocupăm aici o altă întrebuinţare decît aceea generală a limbii. Caracteristice pentru el nu sînt unele forme ale construcţiei, ca de pclda : *nici,* care nu însoţeşte un *nu;* mai întîi un *nici* conjuncţional: „Nici ştiu cum aş începe" (I, 173/2), „Nici îi merge, nici se-ndeamnă / Nici îi este toamna, toamna" (I, 82/19—20) etc, apoi'un ***met*** adverbial, mai frecvent: „Nici visezi ca înainte-ţi stă un stâlp de cafenele" (I, 150/9) ,>Şi nici prin gând mi-aar itrece "(I, 184/8), „Ş* nici ştii ce pierde lumea" (I, 83/10), „alt amar / Mai crud mei e cu putinţa" (I, 53/4), „Şi poate ca nici este loc / Pe^o lume de mizerii / Pentr-un atît de sfînt noroc" (I, 185/21—23), „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii" (I, 194/17—.18), „Azi nici măcar îmi pare rău / Că trec cu mult mai rar" (I 129/9—10), „Ea nici .poate sa-nţeleagă, că nu *tu* o vrei" (I, 160/23).

Observ în legătură cu : *niciodată* o diferenţiere de sens pe care *Dicţionarul limbii romane contemporane* nu o remarcă : niciodată în trecut: „Să fie neagră umbra în care-ol fi pierit, / Ca şi cînd niciodată noi nu ne-am fî găsit* (I, 127/17—18) ; niciodată în viitor: „Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri / **Şi** niciodată n-or să vie iară" (I, 201/1—2), „Dară pe calea ce-ai deschis / **N70Î** merge niciodată !" (I, 172/23—24). Cred că Un formula introductiva a basmelor, folosită de Eminescu în *Luceafărul;* „A fost odată ca-n povesti, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărăteşti, / O prea frumoasă fată" (I, 167/1—4) n-avem de a face, nici cu un *niciodată* al *trecutului,* nici cu unul al *•viitorului,* ci cu un *niciodată* al *ficţiunii;* formula amintita vrea să,splină că 'îmfimplâroa- narată aparţine închipuirii, nu lumii, este etero-cosmică. Tot astfel, în versurile *Scrisorii /.** „Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată / Erau dîn rândul celor ce n-au fost niciodată" (I, 115/5—6), nu cred că Eminescu vrea să spună că, .în acel moment îndepărtat al originilor, pământul, cerul, văzduhul, întreaga lume nu existaseră niciodată în trecut, deoarece trecutul şi viitorul sînt momente ale timpului, ale succesiunii fenomenelor şi, prîn urmare, presupun apariţia lor. Evocarea versurilor amintite se referă la o stare anterioară creaţiei şi *niciodată,* acolo, are sensul unui *niciodată* al *increatului.*

CUVINTE COMPUSE CU PREFIXUL NEGATIV NE-

Negaţiunea, în toate înţelesurile ei, ca lipsă de mişcare, de evenimente, ca stare anterioară creaţiei, ca ceva care n-a fost gândit sau nu poate fi gîndit, ca ceva fîctiv si, deci, opus realităţii, ca ceva care se opune normelor pozitive ale moralei, ca dispariţie şi moarte, ca ceva opus legilor firii, etc. este exprimata ele Eminescu prin numeroase cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*. Nu iau în consideraţie aici acele cuvinte compuse cu ne- care nu mai sînt simţite ca negative, precum : *nebun, nebunie, nemurire, nemuritor, nenorocit, nenumărat, nepăsare, nepăsător, nepătruns* etc. Din celelalte dau o scurtă lista :

neclintit: „Ci cumpăna gîndiri-mi şi azi nu se mai schimbă, / Căci între amândouă stă neclintita limba* (I, 203/5—6) ;

necunoscut, ca adj. şi subst.: „Şi apa unde-au fost căzut / în cercuri se roteşte / Şi din adînc necunoscut / Un mîndru tânăr creşte" (I, 170/1—4), „De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute /. Vin din sure vai de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30);

necuprins: „Stol de cocori / Apucă-ntinsele / Şî necuprinsele / Drumuri de nori" (IV, 378/13—16) ;

nedezlegat: „în zadar caut-al vieţii înţeles nedezlegat"

nedrept: „A fost cruda-nvinuirea, / A fost crudă şi nedreaptă" (I, 30/21—22), „Zdrobiţi orânduirea cea crudă şi nedreapta" (I, 60/119); ;

neexistent: „Combinaţie măiestrită / Unor lucruri n-existente" (I, 36/10—11) ;

neexplicat; „Stă şi azi în faţa lumii o enigmă n-esplicată" (I, 31/23) ;

nefast: „De ce să fiţi voi sclavii milioanelor nefaste...?" (I, 59/21);

nefăcut: „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface* (1,132/21);

neferice: „Ele (tablourile) stârnesc în suflet ideea neferice / A perfecţiei umane şi ele fac să pice / în ghiarele uzurei copile din popor" (I, 60/18—20) ;

nefericire: „Virtutea ? e-o nerozie / Geniul ? o nefericire (I, 151/28) ;

nefiinţă: „La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă" (I, 132/13), „Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric, / Căci e vis al nefiinţii universul cel himeric" (I, 133/7—8), „Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace / Căci în sine împăcata reîncep-eterna pace" (I, 133/19—20);

nefiresc: „Mizeria şi-averea nefirească" (I, 61/16);

nefinit: „Din cântarea sferelor, / Ce eternă, nefinită, / îngerii o cîntă-n cor" {I, 19/2—4) j

neîmpăcat: „Cu o ură nempăcată mi-am şoptit atunci în barbă" (I, 147/8) ;

neîndurat: „Unde ai judecătorii, / Nenduraţii ochi de ghiaţă" (I, 226/19—20) ;

neîndurător ; „Pîn-în fund bauî voluptatea morţii / Ne-ndurătoare (I, 199/7—8) ;

neînturnat: „S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale nentumată" (I, 31/37) ;

neînţeles, ca adv. şi adj.: „Nenţeles rămîne gândul / Ce-ţi străbate cânturile" (IV, 396/13—14), „O, şopteşte-mi... / Dulci cuvinte nenţelese" (I, 84/1—*2),* „El (Amorul) dă gânduri nenţelese" (I, 108/17) ;

nemaisimţit: „C-o mulţumire adîncă, nemaisimţită / El în ochii ei se uită" (I, 53/13—14);

nemărginire: „Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul / în acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul" (I, 132/37—38) ;

nemărginit: „colonii de lumi pierdute... / ...izvorînd din infinit / Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit" {I, 132/29, 31—32), „E Sufletu-^ni ce arde de dor nemărginit" I, 6/8, „Dorinţi nemărginite plantînd într-un atom" (I, 64/20), „Dar un luceafăr... / Da orizon nemărginit / Singurătăţii mării" (I, 175/13, 15—16) etc.

Trebuie notat că unele compuse cu *ne-* nu numai că nu **tre2esc** o reprezentare negativă, ci, ca adjective sau substantive, exprima o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensităţii, treapta superlativă a comparaţiei, ca în: „O, vin odorul meu nespus / Şi lumea ta o lasă" (I, 172/12—13), „Luceşte c-un amor nespus / Durerea să-mi alunge" <I, 175/21—22); „O, vino iar în al meu braţ, / Să te privesc cu mult nesaţ" (I, 235/6—7), „Şi pătruns de-ale

lui patimi şi amoru-i, cu neisaţiu" (I, 162/1), „Sa ne privim nesăţios / Şi dulce toata viaţa" (I, 174/31—32), „O, lasă-mi capul meu pe sîn, / Iubito, să se culce, / Sub raza ochiului senin / Şi negrăit de dulce" (I, 179/9—12).

Mai observ formaţia personificată neuzitată — nedreptul : „Nedreptul şi minciuna al lumii duce frâu* (I, 62/3).

Marele număr al compuselor cu ne- în limba lui Eminescu arată fie tendinţa combativă a poetului în lupta cu nonvalorile lumii, fie direcţia filozofică a gînfdirii lui, orientată către generalizările cele mai întinse, acelea care scad, în numărul determinărilor, fie viziunea lui cosmică, aceea care se îndreaptă spre infinitul lumii, fie intensitatea simţirii lui.

TERMENI ECHIVALENŢI AI NEGAŢIEI

în afară de formele negaţiei exprimate prin cuvinte proprii sau prin compuneri negative, mai există în limba lui Eminescu numeroase cuvinte echivalente ale negaţiei, întrebuinţate în comparaţii sau ca\> metafore. Aceste cuvinte alcătuiesc una din seriile semantice cele mai caracteristice în lexicul eminescian. Amintesc aici pe acelea care mi s-au părut mai însemnate fiindcă ele aplică pecetea lor stilistică asupra întregii creaţii eminesciene.

Întunecime: •

— întuneric, noapte, lipsă de lumină: „Vom vorbî-n întunecime* (I, 55/22).

Întunecos :

— obscur, nedesluşit, greu de explicat, mâhnit, posomorit, neant, moarte : „De aţi lipsi dîn lume, voi cauza-ntunecoasă, / De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă- / Cesarul, chiar Cesarul de mult ar fi căzut" (I, 62/8—10), „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă" (I, 148/2), „Soarele... /...se-nchîde ca o rană printre nori întunecoşi*' (I, 133/11—12), „întunecoasa renunţare" (I, î17/23), „O duc cîntînd prin tainîţî şi pe sub negre bolţi, / A misticei religii întunecoase cete" (I, 92/21—22), „busuioc şi mint-uscată / împlu casa-ntunecoasă de-o mireasma pipărată* (I, 84/15—16), „Cu ochiul plutitor şi-ntunecos / Stai cu buze discleştate* (I, 82/29—30), „Cu feţe-ntunecoase, o ceata pribegită" (I, 56/4), „Pe cînd bolta-n fundul Domei stă întunecoasă" (1, 50/3) etc.

întuneric:

— lipsă de lumină, obscuritate, bezna, nefiinţă, enigmă, mister, neant, moarte: (Castelul) „Se înalţă în tăcere... , Dînd atâta întuneric rotitorului talaz" (I, 152/3—4), „Ca setea cea eterna ce-o **aţi** după plaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă" (î, 232/17—18), „Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge^n întunerec* (a pieri în nefiinţa) (I, 232/8), „Doar ochii mari şi minunaţi / Lucesc adînc himeric, / Ca două patimi fără saţ / *Şl* pline de**-Btuneric"** (enigmatici, misterioşi) (I, 172/5—8), „Cum s-o stinge (soarele), totul, piere ca o umbxă-n întuneric" (I, .133/7), „în acea nemărginire ne-rivîrtim uitând cu. totul /. Cum că" lumea **as ca**-ntreagă e o clipă suspendată» / Ca-ndarătu-i şi nainte-i întuneric, (neant, moarte) se arată" (I, 132—133/38, 1^-2), „în al umbrei întuneric / Te asaman unui prinţ" (1,110/5—6), „Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint / Vezi iz**voare** zdrumicate" (I, 85/7—8), „Ca a nopţii poezie, / Cu-htunericul talar* (I, Î8/1—2) etc.

Haos:

— prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei înainte de constituirea universului, depărtarea fără fund a lumii, ceea ce este nedesluşit, confuz, vag, absurditate* infinit, nemărginire : „Şî în chaoşul uitării, oricum orele alerge" (I, 160/11), „De atunci şi până astăzi colonii de lumi;pierdute / Vîn dîn sure văi de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30), „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întâi şi singur. Ia ta 4 / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..." (î, 132/23—24), „Pârcă-1 văd pe astronomul cu al negurii repaos, / Cum uşor, ca din cutie, 'scoate lumile din chaos" (I, 140/23--24), „Din chaos Doamne-am apărut / Şi m-aş ântoarce-n chaos" <I, 177/13—14) „Şi din a chaosului vai, / Jur împrejur de ^ine, / Vedea, ca-n ziua cea dentâi, / Cum. izvorau lumâne" (I, 176/17—20), „Numai prin chaos (nedesluşit confuz, vag) tu îmi apari" (I, 27/5), „Fericesc / O rază fugită din chaos lumesc" (din ceea ce este confuz, absurd, în lume) (I, 38/27—28) „O, moartea e-un chaos" (o nemărginire) (I, 38/9) etc.

Noapte:

Nu voi da aici citatele în care *noapte* înseamnă intervalul de timp dintre seară şi dimineaţă, deşi marele lor număr este caracteristic pentru poezia lui Eminescu, ci acelea în care cuvîntul ia înţelesul figurat de : cuget întunecat, taină, uitare, mister, neant, nefiinţă etc., sau intră ca element al unei alte comparaţii sau metafore: „Părul sau negru ca noaptea" (I, 50/18), „Din noaptea pădurii" (I, 11/10), pjeriră-n noaptea (întunerecul adînc) măreţului mormînt" (1, 14/2—3), „Apoi noaptea lor albastră... (culoarea albastru-închis a ochilor) / Ce uşor se mistuieşte prin plînsorîle pustie" (I, 83/5—6), „Dulce noaptea lor (a ochilor) se stânge" (I, 83/9), „Astfel eu, pierdut în noaptea (meditaţia tristă) unei vieri de poezie" (I, 29/17), „Ideal pierdut în noaptea (uitarea) unei lumi ce nu mai este" (I, 29/1), „Pe veci pieriră-n noaptea (întunerecul adînc) măreţului mormînt" (I, 98/27), „A ta zîmbire / Mi-arata... / Cît poţi cu-a farmecului noapte" (mister, taină) fi, 177/17—19), „noaptea lor (a ochilor) cea dulce" (privirea tulourătoare a unor ochi negri) (I, 155/6). „Noaptea (misterul greu de pătruns) adînc-a veciniciei el în şiruri o dezleagă" (I, 132/8), (Luna) „din noaprea amintirii (lumea trecutului) o vecie-ntreaga scoate / De dureri" (I, 130/5—6), „a veciniciei noapte (taina veşniciei) pururea adâncă" (I, 133/5), „Şl în noaptea nefiinţâi (neantul) totul cade, totul tace" (I, 133/19), „Cu farmecul lurndnii reci, / Gîndirile străbate-mi, / Revarsă linişte de veci / Pe noaptea mea de patimi" (patimile sustrase controlului raţiunii) (I, 179/13—16), „Putut-au oare atîta dor / In noapte (uitare, nefiinţă) să se stingă" (I, 186/17—18), „Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adîncă, (veşnicie) / Lumina stinsului amor / Ne urmăVeşte încă" (I, 234/13—16 etc.

Negru :

— în sens metaforic — sumbru, funest, nepătruns, apăsător, plin de ura, de nepătruns, misterios, întristat, mizerabil, cumplit; sau în comparaţie : „Vis de răzbunare negru ca mormintul" (I, 15/9), „Şi acele gînduri negre maî nici a muri nu-1 lasă" (I, 53/5), „fruntea-i... / Părea ca o noapte neagră* (I, 52/18—19), „Părul său negru ca noaptea" (I, 50/18), „Lacrimi pe o neagră pîne" (I, 60/3), „La neagra-i durere îi pune hotar" (I, 11/18), „Prin neagra noapte" (I, 27/8), „Dar noaptea ***se*** trezeşte şi ţine judecată / Şi-n negiru-mbracă toate al nopţii palid domn" (I, 96/19—20), „A-ntristarii neagră-aripă peste lume se întinde" (I, 28/9), „De blesteme mi-e neagră gura" (1, 26/20), „în privazul negru-al vieţi-mi / E-o icoană de lumina" (I, 106/11—12), „Trezindu-te, iubito,! cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16-^-17), „De greul negrei veciniei!, / Părinte, mă dezleagă* (I, 177/1—2), „în toată neagra vecinicie / O clipă-n braţe te-am ţinut" (I, 212/15—16), „întind ale lor aripi spre negre depărtări" (IV, 432/29), „Să simt plutind deasuprq,-mi geniul morţii / Cu aripi negre" (IV. 338/13—14), „Ochiul îngheţat î-1 umplu gînduri negre de amor" (I, 164/1) etc.

Negură :

în sens metaforic — trecut uitat, îndepărtat, partea încă necunoscută a lumii, întunecime cosmica : „Ea, copila cea de aur visul negurii eterne* (luna) (I, 154'26), „Parcă-1 văd pe astronomul cu al negurii repaos" (I, 140/23), „Şi umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/16), „Cum oare din noianul de neguri să te rump, / Să te ridic la sînu-mî" (I, *2\V9*—10), „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi, / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi* (I, 129/1—2) etc.

Umbra ;

în sens metaforic — taină, imagine poetică, fantasmă, viziune imaginară, iluzie : „Să mi se pară cum că creşti... / ..in umbra dulcilor poveşti* (I, 185/5, 7), „Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci / Şi umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/15—16), „în zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din poveşti" (I, 160/19), „Măgulite toate sunt/ De^a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pamînt" (I, 162/19—20), „O, umbră dulce, vino mai aproape" (IV, 338/12), „Căci este umbra blînd-a iubirii cei de veci" (IV, 434/11), „în lanţuri de imagini duiosul vis sa-1 ferec, / Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec" (î, 232'7—8), „Zadarnic după umbra ta dulce le (braţele) întind" (I, 213/19), „Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri / Slăbită e de umbra duioaselor dureri" (I, 213/3—4), „Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri" (I, 142^8), „Rămîneţi în umbră

simtă, Basarabi si voi, Muşatmi" (I, 149/31), „Umbra morţu se întinde tot mai mare şi mai mare" (I, 148/12), „Iar umbra feţei străvezii / E albă "ca de ceară" (I, 170/13—14), (Luna) „ridică mii de umbre după stinsul lumânării!' (1,^136/110), „Sub a numelui tău umbră" (protecţie, sprijin, adăpost) (I, 134/23), (Ţii minte) „Prea puţin. De ici, de colo de imagine-o fâsie, / Vre o umbră de gîndire* (I, 134/5—6), „Umbra (reflexul prototipurilor platonice) celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface" (I, 132/21), „Când prin aceasta lume sa trecem ne e scris / Ga visul undi umbre* (aparenţă) (I, 127/9—10), „Tre^mdu-tewiubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16—17), „E umbra dulcilor dorinţi" (I, 117/24) etc.

Am numit cuvintele: *întunecime, întunecos, întuneric, haos, noapte, negru, negura, umbră* — termeni echivalenţi ai negaţiei deoarece în întrebuinţarea proprie, metaforică sau în comparaţiile în care le introduce poetul, ele desemnează 6 absenţă sau un număr mai mic de însuşiri, un grad rnai atenuat al realităţii sau diiar vacuitatea spaţială şi temporala ide Ia începutul şi de la sfîrşitul procesului lumii. Faptul că Eminescu foloseşte, aceste cuvinte cu o frecvenţă atît de mare acordă lexicului său una din caracteristicile ei cele mai izbitoare. Eminescu a fost sensibil la aspectele nocturne ale lumii, la ceea ce romanticii germani au numit *die Nachtseite der Natur,* şi felul propriu al viziunii sale şi-a: ales, pentru a se exprima, acea parte a lexicului pe care am studiat-o aici.

Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu este, deci, foarte întinsă, şi această împrejurare porneşte din natura luptătoare a sufletului, lui, din. amărăciunea experienţelor lui şi din energia satirica, din înlăturarea dramatică a stărilor lui sufleteşti în cupluri contrastante, dim profunzimea cugetării lui aţintite către ultimele probleme, către problema finalităţii, dar mai ales către aceea a originilor lumii, din felul special în care se constituie pentru el viziunea lumii.

^Studiul lexicului unui poet este unul din mijloacele cele mai sigure pentru a pătrunde în lumea de gînduri, de simţiri, de imagini.

1958

STATISTICA LEXICALA
ŞI O PROBLEMA A VOCABULARULUI EMINESCIAN"

Tendinţa către exactitatea matematică şi, prin urmare, considerarea fenomenelor dm punctul de vedere al. cantităţii lor sînt comune tuturor ştiinţelor. Nu numai ştiinţele naturii, dar şi cele sociale, într^un anumit punct al dezvoltării lor, manifestă tendinţa de a supune faptele studiate de ele aprecierii cantitative şi de a di rezultatelor lor gradul mai înaintat al certitudinii matematice. Lingvistica, cu toate ramurile ei, a ajuns printre cele din urmă pe acest drum. Nu urmăresc nicidecum să aduc o soluţie în problema valorii metodelor matematice în studiul fenomenelor de limbă. Este probabil că există încă mari dificultăţi în aplicarea unor astfel de metode în domeniul lingvisticii, dar nu pot decide daca aceste dificultăţi pornesc din natura fenomenelor studiate de ele. Mă mulţumesc deocamdată sa semnalez aplicarea punctului de vedere statistic în studiul vo« cabularuiui poetic, în două lucrări ale lui P. Guiraud, profesor la Gironingen (Olanda): *Langage et versification d'apres l'oeuvre de PaulValery,Vzn%* 1953, şi *Les caracteres statistiques du vocabulaire,* Paris, 1954, pe care îmi propun să *h* înfăţişez în rezultatele lor cele mai generale ^înainte de a le lega de unele din problemele impuse noua de lucrările *Dicţionarului limbii poetice **a** lui Eminescu.* ^

Guiraud porneşte de Ia constatarea însemnătăţii pe care o are frecvenţa cuvintelor în vorbire, asupra caracterelor lor de formă şi conţinut. Se şie de mult că frecvenţa unor cu-

vinte alterează forrna lor fonkă şi le îmbogăţeşte semnificaţiile. Deşi o astfel de constatare a fost făcută de multă vreme, lingviştii au ţinut rareori seama de frecvenţa întrebuinţării cuvintelor atunci cînd a fost vorba să studieze fie schimbarea sunetelor, fie derivările lor semantice. Este adevărat că problema frecvenţei relative a cuvintelor într-o limbă a fost pusa de multă vreme. Guiraud aminteşte de gramaticii alexandrini care stabileau aşa-zisele *haţax legomena* ale lui Homer, de masoreţii ebraici care numărau toate cuvintele *Bibliei,* de încercările mai noi de a stabili, concordanţe în operele marilor autori — încercări întreprinse, mai ales, de către lingviştii anglo-saxoni. Astfel de lucrări, grupate de Guiraud într-o *Biblidgrapbie de la statistique li'nguistique,* s-au înmulţit în momentul în care pedagogii au arătat preocuparea de a stabili vocabularul de bază al limbilor vii în vederea însuşirii lor rapide. Studiul statistic al lexicului poate conduce însă şi către alte rezultate, printre care unele însemnate pentru stilistică.

Cine face studii statistice asupra vocabularului unui poet poate să-şi propună mai întâi stabilirea cuvintelor mai des întrebuinţate de el, aşa-zisele *cuvinte-tema,* adică acelea care arată direcţia oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilităţii lui. Dar statistica vocabularelor poetice poate să urmărească şi stabilirea aşa^mimitelor *cuvinte-cheie,* adică acelea care reprezintă, pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenţei lor în limba epocii respective. Odată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului deoarece, ne lămureşte Guiraud, ceea ce se numeşte *stilul* unui scriitor ar reprezenta totdeauna o abatere *(ecart)* de la norma întrebuinţării comune a limbii. Este evident că o astfel de cercetare nu poate fi întreprinsă decît daca dispunem de o listă de frecvenţă a cuvintelor unei limbi într-o anumita epocă, cu indicarea rangului frecvenţei acestor cuvinte.

O astfel de listă a găsit Guiraud, propunîndu-şi să studieze vocabularul mai multor poeţi moderni, în lucrarea lui G. E. Vander^ Beke : *French Word Book,* 1929. Trebuie să spunem îndată că Vander Beke a stabilit lista sa nu prin observarea limbii vorbite, ci a limbii scrise în secolul al

X1X-lea şi la începutul secolului al XX-lea. Vander Beke a compilat 88 texte de cîte 13 00C cuvinte, adică aproximativ 1 200 000 cuvinte, printre care 600 000 cuvinte-pline. Printre aceste texte se găsesc romane, piese de teatru, jurnale şi reviste, opere de istorie şî critică, de ştiinţă şi filozofie. Lista lui Vander Beke se întrerupe la rangul de frecvenţă 6 000 şi, prin urmare, nu pătrunde în zonele frecvenţelor celor mai rare ale lexicului francez. Pe de altă parte, după cum observă şi Guiraud, Vander Beke n-a pornit de la studiul structurii lexicale a textelor compilate, astfel încît rangul frecvenţei cuvintelor introduse în lista sa nu ţine seama de caracteristicile acestor texte. Diferitele ranguri de frecvenţă, stabilite de Vander Beke, reprezintă, deci, medii aritmetice care se depărtează de rangul real în limbă pe măsură ce numărul de ordine în frecvenţa cuvintelor devine maî mare, adică pe măsură ce aceste cuvinte sînt mai rare. Guiraud face, în aceasta privinţa, observaţia ca dacă admitem că variaţia întâmplătoare *(aleatoire)* în rangul frecvenţei unui cuvânt este egală cu rădăcina pătrată a frecvenţei, atunci această variaţie creşte pe măsura ce înaintam în listele lui Vander Beke. Aşa se face ca într-un anumit text putem să nu găsim nicăieri cuvintele cu rangul 6 000, dar să aflăm cuvinte cu un rang mai depărtat, de pildă rangul 7 000 sau 8 000. Deci, conchide Guiraud, faptul că lista lui Vander Beke cuprinde cu indici de raritate cuvintele *fanatisme* şi *zouave,* ân timp ce *resplendir* sau *adorable* nu se găsesc ân listă, nu arată deloc că aceste două cuvinte din urmă ar apărea mai rar ân limbă decât celelalte doua cuvinte amintite mai ânainte. Cu toate aceste critici pe care le aduce statisticii lui Vander Beke, cercetătorul francez îi acordă totuşi o relativă încredere, mai ales pentru indicii de frecvenţă mai mare, şi o acceptă ca bază a lucrărilor sale.

Pentru a da îndată un exemplu de folosul pe care-1 poate aduce utilizarea Kstei lui Vander Beke, trebuie să arătăm că în timp ce în această lista cuvintele *ange* şi *parfum* ocupă un rang foarte îndepărtat, şi, anume, rangul 2 420 şi 1810, aceleaşi cuvinte apar la Baudelaire (în *Fleurs du maî)* foarte des, adică la rangul 27 şi 44. O astfel

de comparație ne arată într-un chip foarte lămurit felul de care dispune un poet simbolist de lexicul limbii, tendința sa de a căuta şi de: BL accentua caritatea vocabularului.

Studiul statistic pune în lumină două tendințe prezente în constituirea unui vocabular. Este vorba de tendința *dispersării* şi de tendința concentrai. Aceste două tendințe suit antagoniste şi par a se exclude deoarece ele răspund unor nevoi contrarii ale comunicării. în adevăr, întrucât vorbitorul (prin urmare şi scriitorul) tind să economisească efortul lor, ei vor întrebui&ța numărul cel mai mic posibil de cuvinte* Ascultătorul are însă nevoie să înțeleagă bine co* mum'carea ce i se face, şi această existență a preciziunii impune vorbitorului ‚sa extindă sfera lui verbală, să înmuf* țeaScă] numărul cuvintelor. Dispersarea şi concentrarea ycb cabularulut mai sînt determinate şi de alte: două nevoi;de comunicări, pe care Guiraud ni le lămureşte, de asemenea; Subiectul vorbitor* ni se spune, este solicitat de doua nevoi: mai întîi de nevoia de a sublinia *motivul* comunicării sale, ceea ce se poate obține prin repetarea unui amic număr de cuviate-iemă. şi, ca o consecință, prin concentrarea vocabuh larului; apoi, de nevoia de *a caracteriza,* adică de a înmulți amănuntele cu privire la motivul ..comunicării şi, prin ur^. mare, de a îmbogăți vocabularul, de a recurge, la un vocabular dispersat. Sînt autori,, cum este Corneille, la care vor^ bireâ este puternic: motivată prin repetarea unui număr mic de cuvinte-tomăi ca *gloire* sau *honneur.* Dimpotrivă, la alți autori, cum este Rimbaud, frecvența cuvintelor mai mult întrebuințate. este foarte redusă, aşa încât n-avem ocazia să subliniem *cuvintele* luî *tema, in* timp ce înmulțirea detaKik» caracterizării şi^ deci, a cuvintelor corespunzătoare este foarte izbitoare. .

Deşi cele două tendințe semnalate mai sus în constituirea unui vocabular, al concentrării şi al dispersării, al moțivarii şi al caracterizării, par opuse şi exclusive, ele pot fi semnalate împreună în vocabularul unora dintre scriitorii studiați de Guiraud. Pentru a dovedi această împrejurare* ele mare însemnătate pentru caracterizarea stilului, Guiraud constituie un tablou statistici pe care îl reproducem într-o formă simplificată, şi în care *r* — indicele bogăției vocabularului prin raport cu norma, şf, c,-+* indicele concentrării vocabularului în raport cu norma. Iată acest tablou:

	r -	; c
Baudelaite	• . + U 3 -	1,16
MalUnne ,	+ 2,10	1.03
Rimbaud	+ -uo	0,71
Apollinairt	+ 1,60	1,11
Cfaudel	'+ 1,52 '	1.4
. Vatfry ..	_^: 1,23 -	1,10

Din examinarea acestui tablou rezultă căr la toți autorii studiați de Guiraud, în afară de Vajery, vocabularul este bogat, adică *dispersat,* şi că, de asemenea, vocabularul tuturor acestor scriitori, în afară de Rimbaud, este *concentrat,* lata, deci, că atât Baudelaire, cât şi Mallarmq, Rîmbaud, Apollinaire şi Claudel folosesc uri vocabular bogat; numai la Valery bogăția vocabularului_ scade sub normă {—1,23). Tot astfel, toți poeții citați mai sus au un vocaMar concentrat, adică toți folosesc procedeul repetării cuvîntelor-temă, în timp ce numai la Rimbaud concentrarea scade sub normă (0,71)^.Dacă în ciuda'faptului că cele două tendințe semnalate coexistă' adeseori^ lâ''unîi autori se poate constata o predominare a uneia din' aceste tendințe, împrejurarea este explicată de Guiraud prin âceea,"ca\ scriitorii 'foarte;'ihteriorizați înclină spre motivația excesiva şi, deci, spre'repetarea obsesivă a aceldraşi cuvinte, în 'timp. ce: 'scriitorii cu o structură rriai intelectuală, mai dis^imina^yâ,. înmulțesc expresia nuanțelor gândirii şi ale sensibilității, şî îmbogățesc astfel vocabularul lor. Evident, astfel de generalizări sînt prea largi pentru a putea fi aplicate în toate cazurile concrete ; ele trebuie privite mai degrabă ca nişte simple ipoteze de lucru.

O altă problemă atinsă de Guiraud în cercetările sale statistice este aceea a frecvenței rejative • a părților vorbirii la autorii studiați kq el în raport cu norma aceleiaşi frecvențe la ceilalți poeți simbolişti. Instituind, această comparație, cercetătorul urmăreşte sa ajungă la caracterizare mai precisa a autorilor studiați de el: trăsăturile proprii unui scriitor apar cu un relief mai puternic atunci cînd se detaşează pe fundalul mediului literar apropiat. înaintam

în -cunoaşterea luî Hugo atunci cînd ajungem a-l diferenţia lingvistic şi stilistic de Gomeille si de Racine, dar cunoaşterea lui Hugo face mari progrese şi ajunge a atinge esenţialul atunci cînd izbutim să surprindem trăsăturile de limbă si stil care-1 deosebesc de contemporanii lui, de pildă de Balzac sau de Michelet. Aşadar, metoda statisticii -părţilor de cuvînt în opera poeţilor studiaţi de Guiraud, în comparaţie cu alţi poeţi din aceeaşi epocă, este justă şi poate da rezultate interesante, după cum o dovedeşte următorul tablou statistic (în care norma frecvenţei părţilor de cuvînt în poezia simbolista este egală cu 1):

	substantiv	adjectiv	**verb**	adverb
Baudelaire	1,01	1.15	0,90	0,94
Rimbaud	1,20	0,86	0,75	0,89
Mallarme	0,99	1,06	0,98	1,00
ApoUinaire	1,08	0,72	1,05	1,05
Claudel	1,06	0,70	1,05	1,22
Valery	0,99	1.02	• 1,05	0,88

Studierea acestui nou tablou arata că, pe oînd frecvenţa substantivului creşte prin raport cu norma la Claudel, Apollinaire şi mai ales Rimbaud (1,06; 1,08; 1,20), o_creştere asemănătoare a adjectivului se remarcă la Valery, Mallarme şi Baudelaire (1,02 ; 1,06 ; 1,15) şî a verbului la ApoUinaire, Claudel şî Valery (1,05). Creşterea mai importantă a adverbului la Claudel (1,22) se explică prin faptul că acest autor, scriind în proza, el nu evita, aşa cum fac poeţii în versuri, adverbele de structură (si, *comme, ainsi que, alors* etc.). Interpretînd mai departe tabloul, se arată că accentul frecvenţei cade asupra numelui (substantiv şi adjectiv), *nu* asupra verbului, ceea ce corarninde satniaţiei generale în poezia lirică, unde cuvintele-tema sînt, mai ales, substantive şi adjective : poeţii lirici tratează teme exprimabile prin substantive *(natura, patrie, iubire)* sau prin adjective, atunci cînd poetul exprimă reacţiile sensibilităţii lui în faţa realităţii. Verbul apare cu mai multă frecvenţa atunci cînd realitatea este prezentată ca proces, ca devenire, ceea ce, evident, se întâmplă mai ales în poezia sau în proza narativă. Studiul statistic al frecvenţei părţilor de cuvînt apare,

deci, ca o metaforă interesantă pentru cunoaşterea stilului, adică a atitudinii şi chiar a viziunii despre lume a diferiţilor scriitori.

în legătură cu această din urmă problemă, Guiraud introduce o noţiune nouă, şi anume noţiunea : *cuvinte de caracterizare* — adică, de fapt, acele cuvinte asupra cărora, într-un context, cade accentul semnificaţiei poetice. într-un text poetic, cuvintele de caracterizare sînt cele care constituie imagine. Astfel în aceste versuri spicuite din Baudelaire:

Sois sage, o, ma douleu-r et tiens-toi plus tranquille

Quand vers toi mes desirs partent en caravane

Tes yeux sont la ***atente*** *ou boivent mes ennuis*

nu verbele sânt cuvintele de caracterizare, şi aceasta nu numai din pricină că aceste verbe *(sois, tiens-toi, partent, boivent)* sînt dintre cele mai obişnuite în limbă, dai şi pentru motivul că ele nu formează imagine. Cuvîntul imagistic în cele trei versuri citate sînt ajectivele: *sage, tranquille,* sau substantivele: *caravane, c'iterne.* Observaţia corespunde situaţiei generale în poezie, unde mai totdeauna cuvintele generatoare de imagini şi metafore sânt, mai ales, substantivele şi adjectivele. Guiraud ar fi putut face chiar observaţia că, judecate din punctul de vedere sintactic, imaginile şi metaforele împlinesc, de obicei, funcţiunea unor determinative şi ocupă, prin urmare, locul unui atribut adjectivai sau substantival, sau al unui complement. Aşa, de pildă, metafora: *regina moarta a nopţii,* ân versurile lui Eminescu :

Părea ca printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă.

Metafora aceasta joacă, pe lîngă substantivul căruia i se substituie *(luna),* rolul unui determinativ, ca, de pildă, în această redare prozaică a versurilor eminesciene, in care metafora respectivă apare ca o apoziţie: *Luna, regina moartă*

A nopții, trece prin poarta care pare a se fi deschis printre, nori. Dar dacă mai ales categoria numelui furnizează cefe, mai multe dintre imaginile şi metaforele poeziei, nu este> exclus ca uneori acestea să fie generate de verbs, ca în aceste versuri ale lui Valery, citate de Guiraud : \

Une source complaisante '\
Oii je boîs *ce frele bruit.*

Guiraud nu dă o întrebuințare dogmatică metodei statistice în studiul vocabularului poetic. El este conştient de limitele acestei metode; încă de la începutul cercetării sale a simțit nevoia să'precizeze atitudinea' sa* scriind f „Studiul de față a avut ca punct de plecare năzuința de a analiza mecanismul distribuției cuvintelor, şi .rădăcinile lui psihosociale. Mi s-a părut în acelaşi timp că pe aceeaşi cale se putea obține un instrument eficace în analiza stilului. Desigur, stilul unui scriitor în ceea ce' are el 'origlmal* şi concertai pare a ieşi de sub legile abstracte ale numerelor^ încît va persista; totdeauna repulsia instinctivă de a reduce operele literare la o numărătoare de forme vide. O astfel de metodă nu'poate, să nu trezească obiecții şi primejdii, dar cine îi simte în chip clar limitele poate afla în ea un remarcabil aparat'-critic peri-; tru studiul stilului."

Metoda statistică în studiul vocabularelor poetice n-are- însă numai limite, dar şi deficiențe mai grave, ia care a trebuit sa ne gândim parcurgând fişierul, devenit destul de bogat, al *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu.* în acest' fişier fiecare din cuvintele poeziilor şi prozei literare a lui Eminescu ocupă cîte o fişă. Cu toate acestea nu se poate spune că fiecare fişă reprezintă o unitate de aceeaşi însemnătate, şi aceasta nu numai pentru că există o diferență de importanță între cuvintele-plioe şi cuvintele-instrumente gramaticale, dar şi pentru că, într-un text poetic oarecare, cuvintele au accente de semnificație poetică deosebită,. Astfel, dacă, pe baza fişierului constituit în momentul de față, am proceda lâ statistica părților de cuvmt în poezia lui Eminescu, n-ar fi deloc potrivit sa numărăm toate substantivele, adjectivele* verbele şi adverbele, şi să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate,

într-un text anumit, sa apese mâi puternic asupra unora din aceste părți de cuvânt. Aşa, în strofa eminesciană :

Cu mine zilele-ți adăogi,
Cu ieri -viața ta o scazi
Şi ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi...

este inutil să spunem că înrimpinăm trei verbe *(adăogi, scazi, ai)* şi trei adverbe substantivate *(mine, ieri, ziua de azi),* deoarece accentul, semnificației poetice cade asupra acestora din urma şi nu asupra celorlalte, âncât^eşte cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe nişte unități egale între *ek.*

De asemenea, este imposibil a considera- vocabularul unui poet ca o unitate omogenă* adică la fel structurata în toate punctele ei. Statistica vocabularelor poetice, aşa cum o preconizează Guiraud, se sprijină pe o asemenea ipoteză. Această ipoteză este ansă uşor de ânțăturat daca studiem limba unui poet în dezvoltarea ei temporala. Este ştiut^ că orice poet îşi culege cuvintele şale dintr^-unul sau, mai ^deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. Identificarea acestor sectoare este una din metodelecele mai productive pentru caracterizarea stiKstrcă a operelor poetice. Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet, aflăm lumea în care el se mişcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile şi tendințele lui, felul culturii sale, etc

în ce4 priveşte pe Eminescu» fişierul limbii lui, poetice pune în lumina doua sectoare lexicale importante ale creației lui: *sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii* (de pildă : *cer, stele, grădini, noapte, ziuă, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, furtună, nour, lebădă, munți, brazi, frunză, sttncă, deal, cîmpie, ploaie, țărmuri, maluri, flori, mare, sori, țarină, lună, valuri, uniş, snop, pustie, deşert, izvor, crîng, trunchi, vînt,- nisip, vijeliei pomi* etc, etc-, — tot atîtea cuvinte culese la ântimpîare şi care denumesc plante, animale, fenomene meteorologice, eorpuți cereşti, anotimpuri, forme de relief etc.) ; apoi *i sectorul terminologiei artistice.*

Cineva poate observa că existența unui mare nutnăr de cuvinte din sectorul natural în poezia lui Eminescu este un fapt cu totul firesc, deoarece natura este una din temele cele mai ânsemaate ale oricărei poezii Krice. Nu tot aşa stau

însă lucrurile cu sectorul terminologiei artistice. Numărul cuvintelor aparţinînd acestui sector este cu totul redus la unii poeţi, chiar atunci cînd te-ai fi aşteptat ca, prin cultura lor întinsă, impresii de artă sa li se prezinte adeseori. Astfel, în 1 000 de versuri de G. Goşbuc (numărate în poeziile : *El Zorab, Un cîntec barbar. Romanţă, Nunta Zamfirei, Nu- te-ai priceput, Numai una, Moartea lui Fulger, Lupta vieţii, Toamna, Pe lingă bot)* nu există decît 9 cuvinte care exprimă obiecte artistice, şi anume: *colos, cîntec, muzică, trîmbiţă, tact, icoană, tragedie, epopee, comediant.* Cultura lui Coşbuc era, mai ales, filologică şi nu este deloc de mirare că numărul impresiilor sale provenind din artele plastice, din arhitectură sau din muzică a rămas atît de sărac, după cum ne arată primul sondaj făcut în vocabularul lui.

Numărul cuvintelor aparţinând sectorului artistic la Coşbuc pare cu atît mai mic atunci cînd îl comparăm cu numărul termenilor aceluiaşi sector în 1 000 de versuri ale luî Eminescu, aparţinînd fazei următoare poeziilor din *Familia,* de la poezia *Venere si Madonă* pînă la *Dorinţa,* în *Opere,* I, ed. Perpessicius.

întâmpinăm aici cuvinte din domeniul arhitecturii : *arc, arhitectonic, castel, colonade, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, temple, zidiri;*

al artelotr plastice : *culoare, icoană* (almagme artistică), *imagine, juvaer, marmură* (statuie), *pînză* (tablou), *Rafael, sfinx, statuie, tablou, Venera* (ca temă plastică), *a zugrăvi* (a picta) ;

al muzicii: *armonie, cînt, a cînta, cîntare, cîntec, coarde, corn, a doini, fluier, harfa, liră, simfonie, sunet;*

al poeziei: *bard, basm, cronice, enigmă, epopee, frază, Homer, Byron, a heiniza* (a cînta ca Heine), *mit, odă, pana* (putere poetică), *poet, poezie, poveste, proverbe, rege Lear, scald, scripture, stihuri;*

la care se adaugă termenii în legătură cu facultăţile sau categoriile artei: *fantezie, frumos, geniu, a inspira, jocul* (dansul), *măiestrit, romantic, simbol, tragic;* în fine : *Garrick* (actorul) — în total 66 de cuvinte din domeniul artelor.

Se poate spune, observând densitatea terminologiei sale artistice, că Eminescu trăia în lumea artei, mai ales în această

fază mai veche a activităţii lui, cînd, scriind ia Viena sau curînd după părăsirea acestei capitale, poetul trebuie să se fi resimţit de mulţimea impresiilor culese într-un mediu în care prilejurile artistice erau foarte dese.

Numărul cuvintelor împrumutate terminologiei artistice ar creşte încă mai mult dacă am întinde cercetarea noastră asupra întregii creaţii poetice a lui Eminescu. Dar deşi pînă la sfîrşitul carierei sale impresiile de artă au continuat să genereze imaginile, comparaţiile şi metaforele eminesciene, nu putem spune totuşi că sectorul terminologiei artistice continua să-şi menţină aceeaşi' importanţa. Numărînd cuvintele aparţinând acestui sector în alte 1 000 de versuri ale lui Eminescu, urmărite de data aceasta în poeziile epocii finale, de la *S-a dus amorul...* pînă la *Kamadeva,* în ediţia Perpessicius, numărul termenilor de artă scade la 30, şi anume din domeniul : arhitecturii *(portaluri, scări),* al artelor plastice ***(daltă,** marmura),* al muzicii *(armonie, bucium, vînt, cîntec, cor, a doini, gamă, liră, sunet),* al poeziei *(actor, basm, ghicitori, imagini, piesă, povesti, teatru, versuri),* apoi o serie de simboluri artistice împrumutate mitologiei sau altor creaţii artistice *(Endymion, Hercul, Kamadeva, Nessus, pasărea Phoenix, O mie **şi** una de nopţi, Okeanos, Sybile, San Marco).*

Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedeşte, poate mai bine decît statistica vocabularului, observaţia modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima şi în cea de a doua fază studiată aici. Iată, în această privinţă, alăturarea semnificativă dintre peisajul de noapte în *Melancolie* şi' *Mai am un singur dor :*

*Părea că printre nouri s-a fost deschis o **Poartă***
*Prin **care trece** albă regina nopţii moarta. —*
O, *dormi, o, dormi în **pace** printre făclii o mie*
Şi în mormînt albastru şi-n pînze argintie,
In mausoleu-ţi mîndru, al cerurilor arc,
*Tu adorat şi dulce al nopţilor monarc **l***

*

*Şi **nime**-n **urma** mea*
Nu-mi plîngă la creştet,
*Doar toamna **glas** să dea*
Frunzişului veşted.

Pe cînd cu zgomot cad
Jzvoarete-ntruna,
Alunece tuna
Prin vtrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sftnt
Să-şi scuture creanga.

în *Melancolie,* peisajul apare ca o construcţie, ca o îaVţ truohipare de arta ţ,, în *Mai am un singur dor,* el se compuner din impresia culese direct din natură, fără nici *o* transfigurare, a obiectelor naturale prin apropierea lor de plăsmuirile arţei, Deosebirea dintre procedeul artistic în zugrăvirea celor dou$ peisaje este evidenta şi ea se exprimă in contrastul dintre celţ, două serii lexicale; *poarta, mormînt, mausoleu, arc* (termeni, arhitectonici care dau peisajului de noapte în *Melancolie* caraCr) terul monumental al,,miei construcţii) şi: *toamna, frunziş,, izvoare, luna, vîrfuri de brad, talanga, vîntul serii, teiul,* creanga (cuvinte dui terminologia naturii, care dau peisajului, nocturn din *Mai am un singur dor* însuşirea unui' mediu natural difuz, cu elemente de idilă).

Statistica vocabularului, aşa cum o practică Guiraud, nu' ţine seama nici de intensitatea accentului de semnificaţie poetică primit de fiecare cuvînt, nici de evoluţia vocabularului; poetic în opera unui ,poet. Cuvintele sînt pentru metoda statisticii lexicale unităţi egale cu ele însele, şi-opera unui poet' — o totalitate imobilă. Observaţiile făcute mai ***•stas,*** în legătură cu un aspect al poeziei lui Eminescu, ne previn împotriva postulatelor contestabile ale statisticii lexicale, aşa cum aov văzut-o practicata mai sus. Dacă însă printr-un adaus de principii metodice s-ar putea ajunge la introducerea unor criterii ca cele asupra cărora am atras atenţia, statistica lexicală poate da rezultate în lucrarea de caracterizare stilistica, a operelor poetice.

1959

DICŢIONARUL LIMBII POETICE A LUI MIHAIL EMINESCU

Lucrările lexicografice consacrate limbii marilor scriitori — ca, de pildă, *Dicţionarul limbii lui Puţkin* '(4 volume, din care au apărut: 1, 2, Moscova, 1956, 1958), *Dicţionarul limbii lui H. Botev* (1 volum, Sofia, 1960), sau cele în curs de elaborare în Republica Democrată Germană, în Ungaria şi Polonia, care urmează a ne înfăţişa limba lui Goethe, a lui Petofi şi a lui Mickiewicz — fac parte din cercetările cele mai caracteristice ale lingvisticii moderne. Aceste lucrări sînt justificate deopotrivă de rolul însemnat pe care ştiinţa modernă a limbii îl recunoaşte marilor scriitori în dezvoltarea limbilor naţionale, cît şi de ideea că folosinţa acestor limbi vădeşte structuri deosebite după felul grupurilor sociale sau al unora dintre individualităţile care le utilizează. Printre aceste individualităţi marii poeţi dau totdeauna impresia, în momentul cînd ajung la formele caracteristice ale exprimării lor, că limba naţională primeşte prin ei o nouă putere expresivă şî oarecum un timbru nou.

Această impresie a fost înregistrată şi de primii cititori ai poeziilor lui Mihail Eminescu. Sînt numeroase mărturiile provenite din epocă, din care ne putem face o idee despre impresia produsă de Eminescu, prin felul său de a se exprima, asupra contemporanilor lui. Elemente ale vocabularului, forme şi construcţii, maî puţin sau niciodată întrebuinţate de scriitorii anteriori, dar mai cu seamă noile accepţiuni, uneori foarte numeroase, date cuvintelor limbii comune, apoi legăturile

proprii de cuvinte, locuţiunile şi expresiile, ca şi toate elementele figurative ale stilului, prin care graiul nostru atingea o treaptă înaltă a puterii luî de a reflecta lumea şi de a comunica gîndirea cea mai înaltă şi sentimentele cele mai adînci, explica îndeajuns impresia produsă de Eminescu. Dar această impresie prin care poporul nostru dobîndea o conştiinţă mai clară şi mai puternica a năzuinţelor lui, prin însăşi perfecţionarea instrumentului lingvistic făurit ca sa le exprime şi să le propage, n-a devenit decît rareori şi în mod incomplet obiectul unei cercetări ştiinţifice. *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu* îşi propune să împlinească această lipsă.

Dicţionarul... Eminescu, operă a colectivului de limbă literara şi stilistica din Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., înfăţişează limba poetică a marelui scriitor, adică limba poeziilor şi a prozei literare publicate în timpul vieţii lui, sporite prin acele postume care s-au bucurat de o întinsă circulaţie încă în primele ediţii ale operelor poetului şi au putut exercita înrîurirea lor asupra dezvoltării ulterioare a limbii literare române.

N-au fost înregistrate, deci, cuvintele şi formele celorlalte opere postume şi nici cele cuprinse în variantele şi însemnările manuscriselor, deoarece, publicate târziu, acestea n-au avut aceeaşi însemnătate în evoluţia limbii noastre literare. N-a'fost folosit nici materialul prozei jurnalistice a lui Eminescu, deoarece nu avem de căutat aici partea cea mai însemnata a contribuţiei lingvistice a poetului, care a exercitat întinsa lui influenţa asupra contemporanilor şi a urmaşilor mai ales prin opera lui literară, în versuri şi proza. Hotărfndu-ne la aceste bmitări metodice, am făcut-o din convingerea că, reţinînd esenţialul limbii lui Eminescu, îl vom putea prezenta şi cu acel relief capabil a arăta prin ce inovaţii de limba a lucrat atît de puternic poetul asupra conştiinţei lingvistice a cititorilor din vremea lui şi asupra scriitorilor şî a tuturor romanilor culţi de mai tîrziu.

Scopul *Dicţionarului limbii poetice a lut Eminescu* este, aşadar, îndoit. El urmăreşte mai întâi să fixeze etapa pe care o atinge Eminescu în dezvoltarea limbii noastre literare în secolul al XlX-îea ; apoi să arate ce face un mare poet din instrumentul obştesc al limbii lui naţionale, aducînd-o la o putere superioară a expresivităţii eî artistice. Dîn acest punct de vedere, *Dicţionarul... Eminescu* va fi un dicţionar stilistic şi trebuie considerat ca una dintre verigile lanţului de cercetări care, în anii puterii populare, s-au consacrat studiului limbii şi stilului scriitorilor, schiţând începuturile unui interesant curent al lingvisticii şi ştiinţei noastre literare mai noi.

196 1

EXPRESIA JUVENILULUI LA EMINESCU

Lectura *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu,* în curs de 'definitivare la Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., mi-a atras atenţia asupra statorniciei cu care poetul a fost urmărit de impresia juvenilului. Deşi n-a fost stabilit încă un indice de frecvenţă a diferitelor cuvinte folosite de Eminescu, lucrare care va deveni mai uşor de realizat după publicarea dicţionarului, se poate spune că termenii: *june,* dar mai cu seamă : *copil* şi *tînâr,* ca şi acei derivaţi din aceştia, sînt printre cei mai deseori iviţi sub pana poetului. Aspectul tineresc al lumii este unul din cele care l-au atras mai puternic şi pe care Eminescu l-a exprimat mai frecvent, în toate fazele creaţiei lui, cu o insistenţă în adevăr caracteristică. Mi se pare că lucrările de critică literară n-au făcut încă această observaţie; dar ea se impune cercetătorului limbii eminesciene. Notez, deci, aici, câteva din concluziile dicţionarului eminescian, prin care studierea poeziei lui Eminescu cu mijloace lingvistice devine mai lesnicioasă.

în ce priveşte familia de cuvinte: *june, junie, junime, juneţe* — ea aparţine, mai ales, primei faze a creaţiei eminesciene, atunci cînd Eminescu stătea sub influenţele latiniste şi eliadiste, care au dat şi alte consecinţe în limba tînarului poet. Interesant este de observat că *june,-ă* — substantiv şi adjectiv, masculin şi feminin, deşi apare destul de des, nu se asociază niciodată cu valori stilistice, de pildă cu subtonul de ironie pe care acelaşi cuvînt îl dobîndeşte la alţi scriitori, într-o vreme nu cu mult ulterioară

aceleia în care Eminescu îl întrebuinţează cu destulă insistenţă. Astfel, cînd Caragiale pune, în *O noapte furtunoasă* (1879), I, 2, în gura lui Rică Venturiano declaraţia: „Sunt un june tînăr şi. nefericit, care suferă peste poate şi iubeşte la nemurire", cuvîntul *june* n-are acompaniament ironic **în** gura lui Rică, dar are sigur un astfel de acompaniament **în** notaţia lui Caragiale. Niciodată nu percepem însă o asemenea notă stilistică la Eminescu cînd întrebuinţează substantivul *june,'ă:* . **„O** dalbă fecioară adoarme pe sânul / De-un june frumos" (I, 4/5—6),[1] „Căci junele astfel din pieptu-i oftează" (I, 4/19), „lacrima duioasa, / Ce junîi toţi o varsă pe trist mormântul tău" (I, 1/21—22), „puterea leşinată / A junelui cănit" (I, 23/17—18)*; sau adjectivul *juneră:* „După care ea atrage vre un june curtezan" (I, 162/26), „Iar eco îşi (rîde... / ...de junii amanţi" (I, 5/22—23), „O, dezmiardă pîn-eşti jună ca lumina cea din soare" (I,, 42/18), „Văzu... în mijlocul unui salon strălucit o jună fată muiată într-o haină alba" *(P. I,* 46/4) etc.

Am spus ca *june,-a* aparţine vocabularului de tinereţe al lui Eminescu, totuşi unele exemple, ca, de pildă, cel de la I, 162/26 aparţine fazei de maturitate; dar aioi se poate pune întrebarea dacă nu se percepe cumva vreo tonalitate ironică, cum începuse sa se audă în epocă; atunci cînd cuvîntul *june* era pronunţat: *june curtezan* — ar putea să aibă o asemenea tonalitate. în legătură cu *june,-ă* — adjectiv, se mai 'poate face observaţia ca el nu însoţeşte numai un substantiv care indică o fiinţa umană *{june curtezan, juna fată),* dar şi aspecte ale naturii sau ale activităţilor : „flori plăpînde, june* (I, 17/2), „jocurile-mi june" (I, 6/24). Găsim pe *june* ca adjectiv şi ântr-o comparaţie: „jună ca lumina cea din soare" (I, 42/18).

în rezumat se poate spune că deşi *june,-ă* ne apare ca un cuvînt caracteristic al vocabularului de tinereţe al lui Eminescu, el este întrebuinţat totdeauna în înţelesul lui propriu (tînăr), nu produce derivaţii semantice şi nu este introdus decît o singură data ântr-o asociaţie cu o valoare expresivă de artă, şi anume în comparaţia notată mai sus. Acelaşi este cazul şi pentru derivatele: *junime* (tineret), *juneţe* (ti-

[1] **Citatele sînt reproduse din *Opere,* ed. Perpessicnis, voi. I, IV, ţt *Proză literară (P. I),* ed. I. Scurtu.**

nereţe), *junie* (tinereţe) — semnalabile tot în poeziile tinereţii : „în inima junimii" (I, 25/11), „Şi junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr, / Le arăt că lumea vis e" (I, 48/19—20), „Va văd lungiţi pe patul juneţii ce-aţi spurcat-o" (I, 24/1), „Visările juniei* (I, 8/8), „Repedea junie" (I, 21/1).

Mult mai numeroase sînt observaţiile ce se impun în legătură cu familia de cuvinte : *copil-ă* — subst. in. şi f.; *copil -â* — adj. m. şi f. ; *copilandru; copilaş, copilăreşte* — adv. ; *copilărie, copilăresc,-ească* — adj. ; *copilăros,-oasă* — adj., *copilită.* Numărul acestor cuvinte în poeziile publicate de Eminescu şi în proza lui literară însumează cifra de 122. Aceste cuvinte sînt, deci, cum spuneam mai sus, printre cele mai întrebuinţate de Eminescu. Pe de alta parte, exemplele care le atestă sînt culese mai ales din producţia de maturitate a poetului, o împrejurare care ne permite a spune că termenul *copil* şi derivatele lui au înlocuit, la un moment dat, pe : *june, junime, juneţe, junie* — din vocabularul producţiei de tinereţe. Faptul acesta este explicabil prin evoluţia limbii literare în epoca străbătută de Emî-. nescu, o evoluţie care a eliminat treptat pe *june* şi derivatele lui» Dar acelaşi fapt mai stă în legătură şi cu un anumit fel al viziunii eminesciene, de care ma voi ocupa îndată.

Cuvîntul *copil* este la Eminescu unul din cele mai productive, mai întâi pentru că poetul foloseşte aproape toate derivaţiile lui. Printre acestea, *copil, -ă* ca adjectiv nu este atestat de *Dicţionarul limbii* decît Ia Eminescu, dealtfel într-o poezie de tinereţe : „Sa mai privesc o dată cîmpia-nfloritoâre, / Ce zilele-mj copile şi albe Ie-a ţesut" (1, 6/21—22). *Copil, -ă* — adjectiv este, deci, o particularitate a limbii lui Eminescu, semnalabilă de mai multe ori, fiindcă în afară de exemplul din *Dicţionarul limbii* se mai- poate cita ;.' „...cîmpîa-nfloritoare... / ...Ce auzi odată coplla-mi murmurare" (I, 6/21, 23), „Un bărbat... şi mai copil decît ea" (P. /., 105/16),. „Pe fruntea-i copilă" (I, 11/24) şi, dubitabil, „Din cît eşti de copilă să-mireneşti mereu" (I, 128/9). Dacă Eminescu a preferat, uneori, adjectivul. *copil, -a,* când îi stătea Ia îndemână dubletul *copilăros, -oasă,* este explicabil nu numai prin necesităţile ritmului, dar şi prin aceea ca acest cuvânt rar avea, pentru el, un relief poetic pe care dubletul Iui nu-1 poseda.

Productivitatea lui *copil* **apare** şi **în** faptul că el determină nu numai o întreagă familie de cuvinte, dar şi multe derivaţii semantice, **exprima** adică înţelesuri foarte fin diferenţiate de Eminescu. Voi da, în această **privinţă,** câteva exemple, dar nu pe toate câte pot fi spicuite. *Copil,-ă* (adj. şi subst.) înseamnă, aşadar, la Eminescu :

1. Băiat sau fată în primii ani **ai** vieţii: „copilul cu bobocii, era chiar **copilul** lui" (I, 84/6). Merenţieirea e vizibilă în întrebuinţarea cu sens deosebit a cuvîntului care are mai întâi sensul 1, apoi sensul 3 : „Cum te cheamă» măi copile ?" (I, 84/2), „Şi «pe câmpul gol el vede un copil umblând desculţ" (I, 83/33), „Hai şi noi la* craiul, dragă, / Şi să fim din nou copii" (I, 100/17—18), „Cu **copii** se bîrjoneşte^ (I, 108/3), „E **sfios** ca **şi** copiii" (I, 109/1), „Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Mînile ei **spânzurau** în jos, ca la un copil vinovat*' ***(P. L,*** 7/21), „Poveşti şi doine„ ghicitori, eresuri, / Ce **fruntea**-mi de copil o-nseninară" (I, 201/4—5) etc, etc.

De semnalat **mai** este faptul că substantivul *copil* apare la genul feminin cu o Insistenţă mai mare decît aceea care poate fi remarcată la alţi autori. Femininul *copilă* alcătuieşte, deci, o altă particularitate a limbii luî Eminescu, cum arată exemplele (unde *copilă* ar fi putut să fie înlocuit prin fată şi unde cuvântul **este** mai apropiat de sensul 2): „i-o romantică copila" (I, 46/24), „în biserica pustie... / ...sta pe trepte o copilă" (I, 50/5—6), „După'gratii de fereastra o copilă el zări" (I, 144/22), „E-a seinului copilă" (I, 144/24), „Azi n-ai chip în toată voia... / ... pe copilă s-o dezmierzi" (I, 155/21—22), **„DînduHşi** trestk-ntr-o parte, / Stă copila lin plecată" (I, 72/3—14). „Dintre flori copIIa rîde şi se**-nclină** peste gratii" (I, 154/11), „CW cochetă de-al tău umăr ţi se razima copila, / Dac-aî inimă şi minte, te gîndeşte la Dalila" (I, 159/13—14), „Şi când **în** pat se-ntinde drept / Copila să se culce, / I-atinge **'mînile** pe piept, /• închide geana dulce" (I, 168/9—12), „într-o zi copila moare" (IV, 366/1), „Pânze moi **în** care se ţesură **zile,** / Vederea şi somnul sărmanei copile" (IV, 365/11—12), „Ş-a copilei rugăciune **tainic şopotit** murmură"(I, 50/12) etc., etc.

Cred că întrebuinţarea substantivului feminin *copila.* este, la Eminescu, o particularitate regională moldovenească ;

dar dacă poetul recurge atît de deseori la acest cuvînt este un fapt care provine şi din felul viziunii sale, potrivit căruia poetul vede în fiinţele tinere de sex feminin nu atît feminitatea aptă pentru procreaţie, cît copilăria, inocenţa, înflorirea încă plăpîndă şi castă a acestei feminităţi.

2. Cu observaţiile de mai sus am atins al doilea ^ens : *tînăr, adolescent,* ca în exemplele: „Arald copilul rege, uitat-a universul" (I, 91/33), „Miroase florile-argintii / Şi cad, o dulce ploaie, / Pe creştetele-a doi copii, / Cu plete lungi bălaie°Jr, 179/25—28), „El (Kamadeva) veni, copilul mîndru, / Călărind pe-un papagal" (I, 236/5—6), „Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil" (I, 157/27), „Afară de ochii negri, care erau ai ei, era el întreg, el, copilul din portret" *(P. I,* 39/4), „Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tînăr" *(P. I,* 134/30), „Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro optsprezece ani" *(P. L,* 37/3) etc. Şi aici, ca şi în cazul precedent, adolescentul văzut ca copil manifestă o particularitate a viziunii poetului, mişcată în special de juvenilitate, de graţia şi delicateţea primelor înfloriri ale vieţii.

3. *Piu* sau *fiică,* indiferent de vîrstă sau de sex: „Copilul cu bobocii^eta chiar copilul lui" (I, 84/6), „Căci născută _ eşti, copilă, din nevrednică iubire" (I, 65/3), „Dau ca bir tot al zecelea din capiu supuşilor mei" *(P. L,* 5/29), „Ea nu mai avea dureri, nici bucurii deoît acele ale copilului ei" *(P. I,* 39/8), „Nu te călugări, copilul meu" *(P. L,* 109/6), „Ieronim, adaose bătrînul molcom, copilul meu" (P. 127/10).

4. *Nevîrstnic*: „în jos plecat-am ochii naintea feţei tale, / Stătînd un îndărătnic — un sfiicios copil" (I, 91/14—15), „Veştejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil" (I,. 151/13), „Ar plînge şi ar rîde de fericire, ca un copil" *(P.* 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorinţa de a plînge ca un copil vinovat" *(P. L,* 75/29).

5. Figurat: *fiinţă* (de cele mai multe ori tânără), naivă, fără experienţă, neştiutoare, nevinovată : (San Marc) „Rosteşte lin în clipe cadenţate : «Nu-nvie morţii, e^i zadar, copile!»" (I 202/13—14), „Tu eşti poprlă, asta e" (I, 176/1), „în fine, începur-a rîde — doi copii — râdeau cu lacrimile-n ochi" *(P. I,* 91/12), „Eu nu sunt copil, Elis..." *(P.* 91/21),

„D-ta Venus, el Adonis. — E i ! asta-i prea tare... Eşti copilă... şi de ce nu?" ***(P.*** /., 101/4), „Asta nu-i trai, asta-i chin... Dar biata copilă... să fiu drept... ce ştie ea că mă chinuie" ***(P.I.,*** 122/4).

6. Figurat: *creatură, progenitură:* „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, / Facem pe pămîntul nostru musunoaie de furnici" (I, 132/33—34), „în sunete din urmă pătrunde-n fire cânt, / Jelind... / ...Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad" (I, 98/28—30).

7. Figurat: *apartenent la o clasă socială*; „Copii săraci şi sceptici aî plebei proletare" (I, 56/5), „Copile din popor" (1,60/20).

Productivitatea, dar mai cu seamă frecvenţa şi statornicia impresiilor pe care le exprimă *copil, -ă*— subst. şi adj. m. şi f., şi derivatele sînt vizibile şi în mulţimea locuţiunilor, expresiilor, epitetelor, comparaţiilor, asociaţiilor expresive de cuvinte şi imaginilor în care se iveşte acest cuvînt. Grupez întregul material în aceste câteva puncte :

1. Locuţiune adjectivală: „Ci tu rămâi în floare ca luna lui April, / Cu ochii mari şi umezi, cu zâmbet de copil" (I, 128/7—8), „Seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu faţa de copil" *(P. I.,* 33/22); locuţiune adverbială : „De copil încă, ef admira ochii cei frumoşi ai portretului" *[P. L,* 38/20).

2. în expresiile: *copil de suflet* (fiu adoptiv) : „Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah" (I, 146/1) ; *copil de casă* (paj): „în vremea asta Cătălin, / Viclean copil de casă... // ...Se furişează pânditor / Privind la Cătălina" (I, 173/21—22, 31—32).

3. Epitete. Am arătat, mai sus, *copilă -e* — adj. şi, adaug acum, în funcţie de epitet: *copila-mi murmurare, zile copile, fruntea copilă.* Mai deseori apar ca epitete derivatele: *copilăros-copilăroasă* — adj. ; *copilăresc-copilărească* — adj. ; *copilăreşte* — adv. ; cum arată exemplele : „Florile împrospătate ridicau în soare cochete capete copilăroase" *(P. I.,* 70/24), „Tu regină a sufletelor — nu eşti... copilăroasă ca un canaîr" *(P. L,* 124/8), „Capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mândrie" *(P. L,* 102/13), „Rîdea c-un fel de copilăroasă nebunie" *(P. I,* 83/6), „Uscăciunea neagră... a părului contrasta plăcut cu faţa fina, dulce şi copilărească

a băietanului" (?. /„ 33/17), „După fiecare (perdea) se ivea zîmbind cu o speriată şi copilărească şireţîe capul ei" *(P. /.,* 75/4), „Vezi tu, Enmii ? zise ea c-o seriozitate copilărească" *(P. I,* 92/33), „Iar cînd te vad zîmbind copilăreşte, / Se stinge-atunci o viaţă de durere" (I, 120/12—13), „El se da tot rnai aproape / Şi cerşea copilăreşte" (I, 104/1—2).

Copilăros, -oasă, copilăresc, -ească sînt, deci, epitete, pentru fiinţe: *regină a sufletelor... copilăroasă;* pentru expresia lor: *faţa... copilărească a băietanului;* pentru atitudinile sentimentale manifestate de expresia figurii: *copilăroasă mîndrie, copilăroasă nebunie, copilărească şireţie, seriozitate copilărească;* tot astfel adverbul *copilăreşte: zîmbind copilăreşte, cerşea copilăreşte.* Insistenţa acestor notaţii vorbeşte îndestul asupra felului aspectelor umane selectate de viziunea poetului.

4. Metafore şi comparaţii: numărul metaforelor în care *copil* este *tertium comparationis* e redus : (Cărare de văpaie) „pe-o repede-nmiire de mici unde o aşterne / Ea, copila cea de aur (luna), visul negurii eterne" (1,154/25—26), „Vezi tu ce copil (fiinţă slabă) supus, umilit este amorul" *(P. /.,* 113/25). Mult mai mare este numărul comparaţiilor în care : *copil, copilărie* — apar ca al doilea termen al comparaţiei: „Doritor ca o femeie şi viclean ca un copil" (I, 80/24), (amorul personificat) „E sfios ca şi copiii" (I, 109/1), „E frumoasă, se-nţelege... Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Ar plînge şi ar rîde de fericire, ca un copil" *(P. L,* 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorinţa de a plînge, ca un copil vinovat' *(P. /.,* 75/29), „Pătimaş şi îndărătnic s-o iubeşti ca un copil" (I, 157/27), „Era nebună ca un copil", **(P. l., 133/33), „Era atît de însetat de amor, ca copilul cel tînăr" (P. l., 134/29), „Mînile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat" (P. l., 7/21), „Îi plăcea să asculte de ea ca** un copil de sora sa mai mare" *(P. /.,* 121/8), „Priveşte la lună, luna miezeî-nopţii — frumoasa ca un copil de patrusprezece zile" *(P. I,* 123/23), „Ştiu eu cum, zise ea, vicleană ca un copil" *(P. I,* 125/24), „Să te laşi iubit... ca un copil" *(P. i,* 117/3), „Surâsul său devenea... sălbatec ca toată copilăria ei" *(P. 1,*133/2).

Examinarea acestor comparaţii arată, prin epitetul legat de *copil,* sau prin termenul cu care se face comparaţie,

ce anume aspect al *copilului* (uneori cu înţelesul de: *tînăr, adolescent)* selectează viziunea lui. Eminescu. Copilul este, deci: *supus, umilit, nebun* (capricios); este: *viclean, sfios, are haz, rîde şi plînge de fericire ;* este : *vinovat* (în inocenţa lui); este *însetat de amor, frumos;* copilăria este : *sălbatică.* Imaginea eminesciană a copilului (adolescentului, adolescentei) se întregeşte din toate aceste trăsături în care apar atitudinile, reacţiile, simţirile omului la începutul vieţii erotice.

5. Asociaţii expresive de cuvinte şi imagini în care apar : *copil, copilă, copilaş; copilărie* — sînt, de asemenea, numeroase : „Dîndunşi trestia-ntr-o parte, ./. Stă copila lin plecata" (I, 72/13—14), „După gratii de fereastră o copilă el zări" (I, 144/22), „Dintre flori copila rîde şi se-ncUna peste gratii" (I, 154/11), „El cerca de a descoperi dacă nu cumva şireata copilă ar avea vreun amor" ***(P. L,*** 121/5), „El nu simţea nimic... asemenea unui copil ameţit de somn, pe care mama îl dezmeardă* *(P. I.,* 124/27), „Căci te iubesc, copilă... / ...Ca visul pe-un copil" (I, 22/5, 8), „Copilă cuprinsă de dor şi de taina" (I, 41/6), „Eşti demon, copila, că numai c^o zare / Din genele-ţi lunge, din ochiul tau mare, / Făcuşi pe-al meu înger cu spaimă . să zboare... ?" (1, 41/8—10), (împăratul) „care nu zâmbea nicaTa cântecul nevinovat al copilului..." ***(P.*** */.,* 1/15), „El auzi... un tînăr şi tremurător glas de copila..." *(P. L,* 45/24), „Ochii cei albaştri ai copilului erau aşa de străluciţi..." *(P. /.,* 37/8), „Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă şi tristă a sufletului său de copil" *(P. L,* 39/10), ;Ea-l asculta -pe copilaş / Uimită şi distrată" (I, 175/5—6), „Aşa-numitele lor blestemăţia erau nişte copilării" ***(Pi*** *l,* 99/14), „Dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumuseţea nobilă... a femeii" ***(P.*** *I,* 132/29).

Copil şi derivatele apar în toate aceste exemple ca instantanee imagistice sau în contexte care pun în evidenţă alte aspecte ale juvenilîtăţii, notate de Eminescu, ca : nevinovăţia, somnolenţa, visarea, demoaia privirilor, glasul tânăr şi tremurător, ochii albăstrii şi străluciţi, reflectarea umbroasă şi tristă a sufletului, dulcea moliciune etc. Impresia juvenilului la Eminescu se completează prin toate aceste trăsături.

în ce priveşte pe : *tînăr,* substantiv şi adjectiv, masculin şi feminin, el este mult mai puţin productiv decît: *copil,*

deoarece nu determina, Ia Eminescu, decît derivatele : *tinerel,-ică, întineri, tinerețe,* s. m. ring. si pi., acesta singur din urmă apărînd în expresiile: *floarea tinereții:* „El (Okeanos) numa-n veci e-n floarea tinereții" (I, 202/6); a-şi pune tinerețele la stos: „Acolo v-ați pus averea, tinerețe le la stos" (I, 151/9). Poetul întrebuințează cuvintele: *tînăr, tinerețe* — mult mai rar decît: *copil* şi derivatele sale (de,42 ori), şi le asociază cu mai puține înțelesuri decît pe acestea. *Tînar* pare a însemna, la Eminescu, uneori : adolescent, flăcău, fecior, voinic ; mai deseori determinarea de vârstă e mai greu de făcut, dar poate semnifica bărbat tânăr, între adolescența şi maturitate; „Pe un pat sărac asudă... / Tânărul'* (I, 52/21—22), „Vede-un tânăr, ce alături / Pe-un cal negru stă călare (I, 66/23—24), „Tinere, ce plin de visuri urmăreşti vre o femeie" (I, 159/5), „Şi apa unde-a fost căzut / în cercuri se roteşte, / Şi din adînc necunoscut / Un mândru tînar creşte" (I, 170/1—4), „Sub şirul de mândri tei / Şedeau doi tineri singuri" (I, 179/7—8), „Priveşte-ți-i acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri muieratice" *(P. L,* 115/5), „Ce nobile trăsături are tânărul" *(P. /.,* 100/21), „Vedem o frunte..., care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tânărului meu" (P. 33/14), „Fond de întuneric... care-1 vezi mai în fața tuturor tinerilor" *(P. /.,* 105/25), „O lume de cugetări şi analogii în capul tânărului" *(P. /,,* 131/1) etc.

Aceeaşi greutate în posibilitatea determinării mai exacte a vîrstei în adjectivele : *tînar,-ă, tinerime*: „Frumsețile-ne tineri bătrânii lor distrug" (I, 59/35), „Nu-ți mai scurge ochii tineri" (I, 82/31), „Pe un pat de scânduri goale doarme tînăra nevastă" (I, 84/23), „De la ochii ei cei tineri mântuirea s-o implore" (I, 162/8), (împăratul) „care nu zîmbea... nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere" *(P. L,* 1/16), „Şi-n piepturile păstorilor tineri... încolțea un dor... adînc" *(P. /.,* 3/32), „Veselia nestingibilă a fetelor tinere" *(P.* 105/26), „Fetele tinere ivesc fețele rumene ca mărul prin obloanele deschise ale ferestrelor" *(P. L,* 50/10), „Sta cu capul ei sur... în poalele unei roabe tinere" *(P. I,* 18/9), „Era un contrast plăcut: chipul unui tânăr demon lînga chipul unui ânger" *(P. I.,* 84/1), „Ştii că tînăra Aurora răpeşte pe Orion" *(P. I.,* 105/21), „Trist se scula (împăratul)

din patul împărătesc, de lângă împărăteasa tânără" *(P. l->* 1/20) etc, etc.

Cît despre *tinerețe,-ă, tinereți* — substantiv feminin, cuvîntul înseamnă mai ales vârsta dintre adolescență şi maturitate, anii de plenitudine ai vieții, ca în exemplele : „Viața, tinerețea, imi-ai prefăcut-o-n rai" (I, 95/34), „Dar sufletul mi-e vesel, tinerețea luminată" (I, 102/12), „Da-tfni tinerețea mea, redă-mi credința" (IV, 361/12), „N-or să pătrunz-amarul pierdutei tinereți" (IV, 432/15), „Pierdut e totu-n zarea tinereții" (I, 201/12), „Floare de crâng, / Astfel viețile / Şi tinerețile / Trec şi se stâng" (IV, 378/21—24).

Se poate spune că *tînar-tinerel-tinerețe* are un potențial lingvistic şi poetic mai mic decât *copil* şi familia lui de cuvinte, atât prin numărul mai redus de derivate la care da naştere, cît şi prin mai restrânsă lor diferențiere de sens, deşi aceste cuvinte intră în asociații epitetice şi în comparații prin care categoria tinereții se extinde asupra naturii şi a fenomenelor morale, şi valoarea lor poetică se înalță, cum o arată exemplele: „Ca să iasă ohipu-n fața, / Trandafiri aruncă tineri" (I, 72/21—22), „Ramul tânăr vînt să-şi deie" (I, 122/3), „Codrule cu riuri line, / Vreme trece, vreme vine, / Tu din tînăr precum eşti / Tot mereu întinereşti" (I, 123/19—22), „Ci-mi împletiți un pat din tinere ramuri" (I, 221/4), „Tînăra şi^ dulce veste" (I, 29/3), ^„Tînăra delicatețe... era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeiei" *(P. h,* 132/28), „Iar boierii... erau frumoşi ca zilele tinereței" *(P. I.,* ***Ani).***

'înglobând termenii: *june, copil, tînăr* şi derivatele lor în noțiunea mai largă a *juvenilului,* puteau întări, la sfîrşitul acestei scurte interpretări, observația că expresia juvenilului este una din cele maî frecvente în poezia şi în proza poetică a lui Eminescu, <*şi* că impresiile corespunzătoare fac parte din acelea care l-au urmărit mai statornic, stând mereu în orizontul lui poetic. Prin derivatele de formă şi sens ale cuvintelor respective, prin faptul introducerii în asociații epitetice, comparații, imagini şi alte înlănțuiri expresive de cuvinte, tema juvenilkății apare drept una din cele mai caracteristice ale inspirației lui. Eminescu este un poet al tinereții, observată de el în atitudinile, simțirile, farmecul ei, atât de strîns legat de primele chemări ale iu-

birii. Scriind el însuşi numai în anii săi tineri-şi sub puterea impresiilor acestei vârste, poetul s-a ridicat oarecum deasupra ei si, câştigând faţa de juvenilatate distanţa contemplaţiei şi a reflecţiei, a izbutit s-o evoce în multe din formele ei fizice şi morale de a fi. Medlaţia genială a spiritului a făcut dintr-un tânăr poet un poet al tinereţii.

Este una din concluziile la care "ne conduce observaţia limbii lui Eminescu.'

1964

CÂRAGIALE ŞI LIMBA REALISMULUI CRITIC

Pentru aprecierea limbii pe care I. L. Câragiale o pune **în** gura personajelor sale, o metodă potrivită este aceea a alăturării ei de limba altor scriitori mai vechi sau contemporani. Câragiale a notat, atât ân comediile, cît şi în schiţele şi povestirile sale, felul de a vorbi al oamenilor pe care i-a observat, vocabularul, particularităţile lor fonetice şi morfologice, anumite construcţii şi alte multe caracteristici ale limbii vorbite. Cine străbate întreaga noastră proză literară din veacul al XlX-lea are putinţa sa constate faptul ca, dacă tendinţa de a nota limba vorbita este ceva mai veche decât momentul din jurul anului 1880, cînd Câragiale începe să dea operele sale mai de seamă, autorului *Scrisorii pierdute* şi al *Momentelor* i se datoreşte asocierea acestor tendinţe cu o atitudine critică, absentă dintre preocupările scriitorilor mai vechi.

în prima jumătate a secolului al XlX-lea, procedeul notarii limbii vorbite pare .necunoscut. Iată un fragment dialogat din povestirea *Zoe* (1829) a lui C. Negruzzi:

„ — Ascultă, draga mea; cred că nu te îndoieşti cum că te iubesc. Vestea ce mi-ai dat m-a umplut de bucurie. Dar văd nişte mari piedeci la însoţirea noastră. Unchiul meu a aflat legătura noastră, şi e foarte mânios asupra mea. îmi zice că nu e de cinstea mea să iau o fată săracă, orfană şi cîte altele. Eu însă nu zic că nu te voi lua, dar trebuie răbdare. Să vedem. (...)

— Vai, mie, nenorocita ! Iată la ce-am ajuns ! Iată în ce stare m-ai adus! mă dispreţuieşti după ce m-ai înşelat! Nu ţi-e milă de o ticăloasă fată pe care ai ademenit-o cu juruînţi mincinoase ?" etc.

Exprimarea^ oamenilor în acest dialog este destul de îndepărtată de limba vorbită. Notez introducerea unei subordonate prin dubla conjuncţie mai rar uzitată : *cum că;* folosirea prepoziţia *asupra* în altă funcţie decît aceea obişnuită ei: „e foarte mânios asupra mea" ; întrebuinţarea articolului nedefinit plural, amintind o construcţie franceză: „văd nişte mari piedeci". Cele cîteva propoziţii exclamative nu folosesc nici una din formele exclamării în româneşte, în general, se poate observa retorismul artificial al vorbirii personajelor.

Interesant este de remarcat că C. Negruzzi, odată cu perfecţionarea artei sale scriitoriceşti, descoperă procedeul realist al notării graiului viu. Douăzeci de ani după compunerea nuvelei romantice *Zoe,* ajuns la o faza noua a creaţiei sale, el intercalează în *Scrisoarea XXVI* (1850), reprodusă în seria *Negru pe alb,* următorul dialog :

„— Am. venit să te rog de un lucru.

— A! îndată ce nu e vorba de bani, sunt gata să te ascult.

Vezi dumneata, domnule Scripicescu, căsuţa mea e bunişoară. Patru odăiţe, ogradă bună cu gard, chiar la uliţă...

— Hei, aşa ş-aşa. Nu e tocmai comodă. Ferestrele mici, coperămîntul vechi...

— Eu tot sunt un bătrîn singur c-un pjdor în groapa, lemn uscat bun de ars ; rni-am luat de seama şi ţi-o dau dumitale, că.zău m-am săturat de a tot alerga după plata chiriei, încai n-oi mai avea supărare şi bătaie de cap, şi-apoi dumneata mi-i pomeni poate câteodată.

— Foarte mulţemesc, zise Scripicescu, nu primesc."

Dialogul reţine aici numeroase particularităţi ale limbii vorbite, mai întâi în vocabular, cu moldovenismele: *ogradă, încai*; apoi variante fonetice: *a mulţemi;* variante morfologice : *mi-i pomeni* (mă vei pomeni) ; exclamaţii : *a!, hei!, zău!*; expresii: (a fi) „c-un picior ân groapă", **„aşa** s-aşa", „bătaie de cap". Notez totuşi din vechile deprinderi ale scriitorului, stînd sub înrâurirea limbii franceze, construcţia cu infinitivul „m-am săturat de a tot alerga" (în locul construcţiei conjunctivale : să tot alerg).

Făcmdu-i sa vorbească pe ţăranii săi moldoveni, Creangă ne-a dat o limbă de o autenticitate fără pată. Reproduc din *Danilă Prepeleac* (1876) următorul dialog :

„— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care tot se smunceau din funie...

— Eu aş sta, dar nu prea vrea el să steie. Dar ce ai să-mi spui ?

— Carul dumitale parcă merge singur.

— D-apoi... mai singur, nu-1 vezi ?

— Prietene, ştii una ? *

— Ştiu, dacă mi-i spune.

— Hai să facem treampa : dă-mi carul şi na-ţî boii. Nu vreu să le mai .port grija-n spate (...) Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Şuguieşti, măi omule, ori ţi-i într-adins ?

— Ba nu şuguiesc, zise Dănilă.

— Apoi dar te văd că eşti bun mehenghiu, zise cel cu carul. M-ai găsit într-un chef bun ; hai, noroc să dea Dumnezeu ! Să-ţi aibi parte de car, şi eu de boi."

Caracterul de limbă vorbită al dialogului reprodus rezultă în primul rînd din vocabularul lui, cu moldovenismele : *a şugui, treampa, mehenghiu* etc.; din variantele morfologice : *ţi-i* (îţi este), *mi-i spune* (îmi vei spune); prin imperativul dat prin conjunctivul asociat cu pronumele în dativ: „să-ţi aibi parte" ; prin propoziţiile interogativ-exclamative: „nu-1 vezi?", „ştii una?", „noroc să dea Dumnezeu !" ; din expresii ca : „a găsi (pe cineva) într-un chef bun". Limba vorbită este atîta de credincios redată de Creangă, încît ea impune cititorului"înălţările şi coborârile tonului. Apoi, (fără alte indicaţii descriptive, ni se pare că şi vedem pe oamenii care vorbesc numai fiindcă âi ascultăm, într-atît de vie este limba lor.

Personajele lui Caragiale vorbesc o limbă de un realism cu nimic mai prejos de cel al oamenilor lui Creangă. Numai că cele dintâi aparţin altor categorii sociale. în locul ţăranilor lui Creangă, trăind în cercul tradiţiilor lor şi vorbind o limbă care trebuie să fi fost şî aceea a suămoşilor lor, apar personajele caragialiene, oameni din acea rnkăburghezie apărută odată cu noul stat, ânfectaţi de politicia-

nism sau trăind ca o funcţionărime servila şa parazitara. Limba acestor oameni *datează.* Ei vorbesc limba unui moment de criză ji a unei culturi neasimilate, fiindcă ea nu folosea decît păturii conducătoare, dar nu şi masei exploataţilor. Iată un fragment din *O noapte furtunoasă* (1879) (pe care îl reproduc fără indicaţiile de regie) : •

„Ipingescu: Onorabile! Ştii cine-i tînărul ăsta ?

Jupîn Dumitrache : Cine ?

I.: Asta e ăl care scrie Ia «Vocea Patriotului Naţionale».

J. D. : Nu mă nebuni!

I.: Parol.

J.D.: Ei, fugi că mor !

I.: D-apoi ce crezi! chiar el însuşi în .persoană : e băiat bun, d-ai noştri, din popor. El combate în articolul ăl de as ta-seară, ştii cu «sufragiul».

J. D. : Ei, bravo ! Apoi de ! să facem cunoştinţă. Cum e amorezat de Ziţa, mai ştii! de unde a fost să iasă norocul fetii!

I. : Rezon ! Aşa ziceam şi eu. Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ţi prezant pe cetăţeanul Dumitrache Titircă, comersant, apropitar şi căpitan în guarda civică. E d-ai noştri.

Rică : Sunt încântat. Mersi de cunoştinţă.

I.: Dumnealui este cetăţeanul Rică Venturiano, amploiat judiciar, student Ia Academie — învaţă legile — şi redactor Ia «Vocea Patriotului Naţionale». E d-ai noştri... ce să maî stăm să mai vorbim... îl ştii...

J. D.: Da, tocmai astă-seară citeam cu nenea Nae, în gazeta dumneavoastră, cum scriţi despre ciocoi că mănîncă sudoarea poporului suveran. Ei, bravos! îmi place! bine combateţi reacţiuneâ, mi pot să zic, ştii colea, verde, româneşte. Să vă ajute Dumnezeu ca să scăpaţi poporul de ciocoi.

R.: Domnule, dumnezeul nostru este poporul: *box poputi, box deil* Noi n-avem altă credinţă, altă speranţă decît poporul. Noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului, de aceea, în lupta noastră politică, am spus-o şi o mai spunem, şi o repetăm necontenit tuturor cetăţenilor: «Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm !*

J. D.: Bravos! să trăieşti ! Vorbeşte abitir, domnule. Asta e bun de dipotat.

I.: Hei, lasa-1 că ajunge el dipotat curind-curînd.

J. D.: Cum combate el, poate să ajungă si ministru..."

Câragiale notează numeroase neologisme de provenienţă franceză : *onorabile, parol, rezon, mersi, amploiat, a combate, comersant* — uneori cu reproducerea r>rommţăriJ franceze, ca de pilda : a *prezanta :* toate explicabile prin influenţa culturii franceze, în care burghezia hoerală găsise^ un aliat ideologic. Franţuzismele personajelor lui Câragiale sînt numai cuvinte izolate, elemente de vocabular, nu forme ale construcţieii, cum am putut nota la Negruzzi, Aceste^ franţuzisme au, apoi, un rol stilistic precis. Influenţa străină atît de'slab-asimilată de mi<m-burghezi ai lui Câragiale, fiindcă ea răspundea atît de puţin intereselor ei reale, produce deformaţii caricaturale: *apropitar, dipotat;* uneori nu prin adăugiri sau modificări de sunete, dar prin deplasare de accent, ca în : sufragiul, pentru : sufragiul (universal).

Ca poet dramatic, Câragiale era ţinut să diferenţieze personajele sale. Astfel, Jupîn Dumitrache -şi Nae Ipingescu, deşi atinşi de înrâurirea străină, profitabilă conducătorilor lor interesaţi, păstrează forme şi expresii regionale, cum sînt muintenismele: *ăl* (acel), *aia* (aceea), folosirea conjuncţiei finale: *pentru ca,* înaintea unei propoziţii secundare obiective : „permite-mi pentru ca să-ţi prezant" ; apoi exclamaţii : *de, bei;* propoziţiile exclamative : „nu mă nebuni !"j „ei fugi ca mor!", „d-apoi ce crezi!", „îmi place !",_ „sa trăieşti !" Simţul naţional este încă viu în Jupîn Dumitrache : „Ei, bravos! îmi place!" îi spune eMui Rică Venturiano, „bine combateţi reacţiuneâ, nu pot să zic, ştii colea, verde, româneşte".

Dumitrache îşi face însă o iluzie în ce-l griveşte pe Rică. Limba acestuia a devenit cu totul artificiala, cu terminologia ei politică, împrumutată sferei de noţiuni a democraţiei liberale, ca de pilda : „suveranitatea poporului" ; dar, mai ales, cu procedeele ei stilistice, desprinse din practica oratorică a demagogiei vremii, cum sînt repetările retorice : „am spus-o şi o mai spunem, şi o repetăm" ; sau cu frazele coordonate prin aceleaşi cuvinte repetate la începutul fiecăreia dintre ele, adică prin procedeul numit anaforă în tratatele clasice de retorică : „Noi n-avem altă credinţă... Noi

n-avem altă politică". Rică Venturiano vorbeşte, cum se spune, ca la carte, deşi semidoctismul lui apare in srilcirea proverbului latin, devenit la el *„box populi, box dei",* conform tendinţei mai vechi a limbii noastre de a trece pe *v* în *b* (lat. *veteranus* devine rom.: bătrin).

Influenţele absorbite dîn gazetăria vremii au corupt cu totul vorbirea lui Rică Venturiano. Ca totdeauna, Caragiale dă şi aici o valoare alegorică numelor purtate de personajele sale, acela al lui Venturiano fiind derivat din lat. *venturum* (viitor). Redactorul foii *Vocea Patriotului Naţionale* (gazetă scrisa ân jargon eliadist, după cum dovedeşte şi adjectivul din titlul scris cu *e* final, ca ân italieneşte) este un om al viitorului numai în sensul că este un arivist. înţelegîndu-şi vremea, el şi-a însuşit limba rx»Hticiainismuihiâ liberal, oare trebuia să-1 ajute în ascensiunea sa. Ipingesou si Dumiţrache, care se pregătesc să-1 ajute la aceasta, îi prezic un viitor de seamă. „Asta e bun de dipotat", spune Jupîn Dumiţrache... „Cum combate el, poate să ajungă si ministru".

Caragiale notează, deci, limba vorbită cu un realism deopotrivă cu al lui Creangă, dar cuvintele, formele, expresiile ji construcţiile puse ân gura oamenilor săi caracterizează nu numai pe aceşti oameni, ci şi atitudinea critică a scriitorului faţă de ei. Limba folosită de Caragiale este limba realismului critic.

1952

ASPECTE ALE LIMBII ŞI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenţia de a nota unele din aspectele limbii^ şi stilului lor nu poate trece peste o primă şi fundamentală observaţie. Comparând între ele opere aparţinînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente ale aceleiaşi opere, oricine trebuie sa distingă între limba şi stilul personajelor caragialiene acelea pe care autorul le foloseşte pentru a caracteriza aceste personaje şi pentru a zugrăvi mediul lor, şi cele ale scriitorului însuşi, atunci cînd vorbeşte în numele său şi fără o alta intenţie evocatoare. Cele dintâi sînt ale autorului dramatic şi ale povestitorului, celelalte ale publicistului, ale scriitorului politic şâ filozofic. Stabilirea deosebirii şi chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plina de consecinţe nu numai pentru cunoaşterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar şi pentru aceea a atitudinii lui, prezentă si activă chiar acolo unde n-o teoretizează şi n-o exprima în chip analitic.

Limba şi stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedeul care permite unui autor dramatic şi unui povestitor să facă astfel încât ân dialogurile şi naraţiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităţilor de vocabular sau de construcţie ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. In prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai târziu, odată cu primul roman istoric, cu *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Fi-



limon, cu unele din schițele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V. Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghka. Creangă si Câragiale au dus procedeul la perfecțiune. între aceşti doi scriitori ^există însă importante deosebiri chiar în această privință. Creangă a transcris vorbirea țăranilor moldoveni fără a fi aparținut el însuşi altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este şi vorbirea lui.

Câragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață şi cultură. Notarea limbii vorbite şi a stilului oral sânt, deci, la Câragiale nu numai un procedeu realist descriptiv, dar şi unul critic. Cînd vorbeşte Trahanache sau Cațavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din *High Life* sau din *Art. 214,* înregistrăm! lămurit, împreună cu particularitățile ^de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparțin. Aceasta atitudine este negativă şi biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Câragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există şi^ o altă deosebire între limba lui Creanga şi a lui Câragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănila Prepeleac, Ipate şi Chirică, moş Ton Roata, Nichifor Coțcariul, ca şi povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoşilor lor dintr-un lung tarecut. . Limba lor — —• graiul moldovenesc — este aceea a unei părți a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenței sale. în limba personajelor sale, Câragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din *Comedii* şi *Momente* aparțin burgheziei munteneşti de după 1870, infestată de politicianism, mioii-burghezii, funcționărimii bucureştene, trăind servil şi parazitar în cadrele organizării de stat. Situația este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire, deci, de limba lui Creangă, aceea, a personajelor carăgialiene *datează,* este strâns legată de un anumit moment din viața statului şi a poporului nostru.

în fine, deşi Creangă îşi individualizează şi el eroii sai, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate şi Chirică, Dănila Prepeleac şi moş Nichifor Coțcariul sânt oameni cu caractere şi tendințe felurite, dar indivitualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă

este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Câragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întâi din modalitățile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparțin individualitățile carăgialiene împreună cu particularitățile lingvistice corespunzătoare.

în primul rând, *clasa sociala:* în afară de burghezia politicianistă şi mka-burghezie funcționăreasca — despre care am vorbit şi care a reținut mai mult pe scriitor — moşierii ; mărginaşii oraşelor, ca, de pildă, în *Cănuță, om sucit;* țăranii, ca în *Năpasta* sau în dialogul *Cum se înțeleg țăranii;* o anumită burghezie rurală, ca în ia *hanul lui Mînjoală, La conac, In vreme de tăzboi.* Apoi *regiunea:* pe moldoveni în *Telegrame;* pe ardeleni în *Un pedagog de scoală nouă* şi **în** seria celorlalte schițe care o completează pe aceasta. Apoi *profesiunea :* negustorii, avocații, profesorii, gazetarii, funcționarii etc. Când a schimbat mediul povestirilor, coborând în timp până în epoca fanariotă, ca |n *Kir lanulea,* sau deplasîndu-se ân Orient, ca ân *Pastrama trufanda* sau în *Abu-Hassan,* Hmba acestor povestiri s-a colorat în consecință. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Câragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice şi sociale a oamenilor aduşi de el în scena sau despre care a povestit ceva. împrejurarea este remarcabilă mai ales **în** povestirile, nuvelele şi schițele carăgialiene. Căci teatrul, ca spectacol, depăşeşte de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veşminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea psihologică şi socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcții. în narațiunile lui Câragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimat. Rareori ne-a dat Caiagiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare şi lucruri. Se poate spune că personajele narațiunilor carăgialiene, maî ales ale schițelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora şi a autorului despre ele, vocabularul lor şi particularitățile fonetice şi morfologice, felurile 1 razei şi construcțiile sintactice, precum şi alte multe detalii ale limbii şi ale stilului, sînt principalele mijloace de care se foloseşte autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi şi categoria lor tipică şi generală.

Maneyrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schițele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia in care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor şi al dialogului care se țese între ele. Ni se pare că-i vedem pe aceşti oameni numai pentru că îi,ascultăm, înțelegem caracterul lor, le pricepem lumea relațiilor sociale care-i încadrează şi călăuzesc, ba chiar ni se pare a-î vedea în carne şi oase numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este, deci, un mijloc al datării, al localizării, al tipizării; ca atare, un mijloc al criticii. Numai ascultându-le înțelegem cărui moment al timpului şi cărei regiuni le aparțin, care este atitudinea scriitorului față de acestea, ce defecte sau vicii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcțiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, şi acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în maî multe rînduri declamația retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori, în *Cîteva păreri,* analizînd în manieră umoristică o scenă din *Hematii** lui Hugo, apoi în parodiile *Dă mult, mai dă dăinuit* şi în *Smărăndița,* el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este rețeta literară şi aşa-zisul scris *frumos.* în toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii, în loc să observe viața, au recurs la modele şi au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literara, reputată a fi forma artistică, prin excelență, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o prețuire mai mare.

Caragiale a disprețuit însă rețetele şi modelele, procedeele tradiționale şi consacrate. în locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în *Cîteva păreri,* îl numeşte *potrivit.* Acest stil potrivit este, în primul rînd, stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față în față şi care transmite nu numai o idee, dar şi timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului şi este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulțimea frazelor interogative şi exclamative introduse prin: *aha !, aşi t, ai ?, aide!, aida* (la masă), *de !, ei f, ei, ş-apoi !, ei, aşi l, haide, de l, hait l, ia poftiml, iacăta-lî, tiil, vezi!* etc. Notăm, de asemenea, lungiri de sunete: *băătrîni-bătrînt, vorrba !, ajutooor l* etc.; contrageri: *p-aci ți-e drumul, du-te-ntr-o politie, du-t? te plimbă* (du-te de te plimbă), *pîn-a dat* (de fundul lăzii), *pîn-oi pleca, p-ala-l vreau eu, parc-ai fi-ntîlnind, aVdată, un'te duci, şaptesprece, douăşunu, da un* să-ți găsesc* (dar unde să-ți găsesc), *tat'tău, da te-ntorci?* (dar te întorci?) etc; onomatopee: *cîr-mîr* (nu-mai încăpea), *şart!, part!, trosc!, pleosc!* (patru palme), *bîldîbîc!, zdrong* etc.; repetări de cuvinte : *fețe-fețe, încet-încet, haidem-haidem, şontîc-şontîc, sfîrşitul sfîrşitului, ce-i drept e drept, bată-te sa^ te bată, precum stropul de rouă cade, cade mereu căutînd odihnă; asemenea căutînd odihnă trece, mereu trece sufletul omului* etc.

Foarte numeroase sînt, apoi, zicerile tipice, proverbe, idiotism-e, printre care sînt de remarcat multe locuțiuni verbale : *de-a berbeleacul, a face fețe-fețe, a trece ca un cîine prin apă, uită-te la față şi mă-ntreabă de viață, d-a-n picioarele, a face vînt, a rămîne jos* (a nu putea trece, a nu putea rămîne aşa), *a nu şti nimic la sufletul său, a mijloci proces, a face bunătate, a lua gaia, a da de mal, a-şi scoate focul de la inimă, a-şi găsi beleaua, moşi pe groşi* etc, etc Tot din rândul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte şi construcțiile incoordonate, aşa-zisele anacolurte, ca în exemplele : „Băiatu dintâi, pe cînd se-ntorcea de la^Smirna, i se cufundase corabia încărcata...", „Or să-1 vîre întîi în temniță, şi pe urmă, cînd i-or da drumul, săjntinza mîna pe la porțile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bunătăți şi_ daruri...", „Strigă pomojnicul: «Cine-i ?» Hoții cei doi, fugi care-ncotro !" Notez şi un exemphi al procedeului afectiv constând din repetare cu inversarea ordinii cuvintelor: „O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup."

Nu vreau să istovesc toate modalitățile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puținele exemple citate rezultă destul de limpede una din caracteristicile Unirii pe care Caragiale o pune în gura persona-

jelor sale şi a aceleia folosită de el însuşi atunci cînd vorbeşte despre ele. Aceasta limbă vorbita aparţine însă unui loc şi unui timp, adică unei regiuni şî unui moment istoric ; ea este localizată **şi** datată. Ea este, mai întâi, o limbă munteanească, însuşirea aceasta provine din multele ei variante fonetice şi morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele : *pînîre* (printre), *pin cîte* (prin cîte), *pin căciulă, pîn lume, pîn degete, păcum* (precum), *daca, consumaţii, a minţine, sîrman, balton.* Observ, de asemenea, iotacizarea: *scoţ, pierz, ascunz, simţ.* Cât despre variantele morfologice, Câragiale a notat forma muntenească a pronumelui demonstrativ *a* — pentru *aceea, acea ; ăla* — pentru *acela; ăsta* — pentru *acesta,* ca în exemplele : „Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit cu Ilie Bogasierul... a mai nucşoară... a din urmă..." Acest pronume demonstrativ este uneori postpus: „negustorilor ălora...", „articolul ăl de astă-seara" ; alteori este dat în acuzativ fără prepoziţie: „ăsta parcă-1 mai puseşi odată la lot". Printre variantele morfologice (mai generale, dealtfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele: *nepoati-si, nentu, nen'su;* şi ale viitorului redat prin : *oi, ăi, om,* de pildă: „pîn-oi pleca", „cum ăi putea", „ăi auzi", „ăi goni", „ăi fi putând", „om vedea" etc. Tot aci se cuvine sa amintesc folosinţa foarte frecventă pe care Câragiale o dă aşa-zisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnk, dealtfel, nu numai în Muntenia): „A fost uitat s-o asigureze...", „Abu-Kassan şi-a povestit toate întâmplările de cînd s-a fost trezit din somn dimineaţa pînă a doua zi...", „Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-1 căpătuiesc™", „Ceruse împrumut o mică suma unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult". De asemenea amintesc compunerea cu gerunziul în locul participiului trecut, ca, de pildă : „parc-ar fi-ntâlnind pe omul dumitale", „să ma fi cunoscînd ?" Nptez folosirea populară a formei reflexive a verbului cu funcţiune pasivă: „Aseară s-au,prins doi inşi, un bulgar **şi** un italian,.," Personajele lui Câragiale mai întrebuinţează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea,* cu modificarea în temă: *poci,* adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aci. într-un rând întâmpinăm şi forma participiului trecut a verbului *înţelege,* construit altfel decât verbele eu tema terminată în *d* sau g, care îşi schimbă această terminaţie cu *s'-:* „Ai înţelegut (prin analogie cu: priceput, aşternut, bătut, început, încrezut, petrecut etc.) unde bătea vorba Tarsiţa priotesii ?"

Daca pentru funcţiunea localizatoare a limbii personajelor lui Câragiale am dat câteva exemple în legătura cu particularităţile ei fonetice,-morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de a data, adică de a se lega de un anumit moment aJ timpului, exemplele sânt de căutat mai ales ân vocabular. împrejurarea este explicabilă daca ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puţin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă ân legătură cu dezvoltarea societăţii, cu noţiunile noi pe care le primeşte, cu influenţele cărora li se deschide.

Studiul vocabularului lui Câragiale este unul din cele mai interesante pentru cine doreşte să urmărească maî de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, in opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii româneşti în veacul al X1X-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul când ea păstra anca, în atîtea din elementele mobile ale vocabularului ei, amintirea secularei apăsări turceşti şi fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influenţe nu sânt însă egal repartizate în întregimea operei carăgialiene. Când scriitorul aşază naraţiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influenţa străina, în mediul rural, ca în *La hanul lui Mînjoală, In vreme de război, La conac,* nu întâmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atât de numeroşi, de provenienţă turcească sau greceasca. în *Calul dracului* însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zâna transformată în cerşetoare şi băiatul pribeag, care nu este altcineva decât personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră iamabilă, turcismele şi grecismele îşi fac apariţia. Aceste personaje sânt însă, în întruparea lor pământeană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile ţării, cu o experienţă mai întinsă decât a ruralilor. Nu este, deci, de mirare că ân vorbirea acestora apar turcismele: *tacrir, puşlama, belea, boi* (statură, înfăţişare), *coşcogea, agiamiu, bidiviu;* grecismul: *aghioase*; pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea,* sau *cioflingar,* cel

dinții de origine maghiară, celălalt reprezentând o corupție a cuvîntului german *Schubjliker* — cuvinte pătrunse probabil mai întâi în mediul orășenesc. Când povestirea se referă la nrica-burghezie, negustori sau mărginași ai orașelor, turcismele și grecismele apar din nou cu funcțiunea de a picta mediul. Despre Cămiță, om sucit ni se spune : „S-a culcat îmbrăcat pe mindir și a dormit tun pînă în ziuă, parcă făcuse un ziafet". într-un dialog: „Ma iertați, sărut mâna, răspunde cu glasul ca rniatribalul jupanul" (lui Cănuța, unei doamne). Moartea lui Cămiță se produce : „dintr-un nimic, pentru un moft* etc

Termenii datorați acestor influențe revin ori de câte ori o cer nevoile evocării, și sporesc, cum este natural, în narațiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicîind, prin felul cum sânt grupate, sectoarele de influență mai întinsă.

întâmpinăm astfel turcismele din domeniul vieții militare : *olac* (curier, ștafeta), *meterhanea* (muzică militară), *levent* (soldat dîn marina turcă, călăraș, voinic) ; din comerț : *bogasier* (negustor de manufactură), *aliș-weriș* (mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (lipsă de vînzare), *selemet* (sfîrșit rău, ruină), *isnaf* (breaslă, breslaș); moravuri : *șart* (cuviință, datină, obicei, regula), *belea* (supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (mijloc viclean, nazuri), *giumbuș* (comedie, haz), *ififliu* (lefter, afif) *bacșiș* (dar în bani), *chiolhan* (chef, banchet, veselie), *ziafet* (petrecere cu mincare, băutura și muzică), *tabiet* (deprindere regulată, confort) ; expresii ale abuzului și ale 'disprețului: *hatîr* (favoare), *soitar* (bufon, caraghios), *agiamiu* (începător, novice), *pușlama* (secătură, om de nimic), *pehlivan* (acrobat, saltimbanc, înșelător), *cenghene* (țigan), *budala* (gogoman), *zamparagiu* (ștrengar, desfrânat).; jocuri: *otuzbir, ghiorâun, cacialma* (tragere pe sfoară), *merchez* (dibăcie în jocul de cărți) ; apoi și în alte domenii mai puțin reprezentate, ca : justiție: *mufluz* (falit), *tacrir* (interogatoriu) ; îmbrăcăminte : *sileaf* (brâu în care se înfig arme), *ibrișim* (mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipingea* (manta de ploaie); ană culinară : *zumarica* (prăjitură), *mezelic* (mezel, semințe de dovleac, dres, aromă) ; arhitectură : *sagnasiu* (un fel de balcon) ; animale: *bidiviu* (ca'l frumos și sprinten). Mai însemnez și adverbele și adjectivele : *techer-mecher* (pe sus, cu nepusa masă), *coșcogea, gogiamite* (foarte mare), sau Interjecția : *helbet J* (desigur, fără grijă), aceasta din urmă aparținând unei categorii puțin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limba de conversație.

în ce privește termenii de proveniență neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viața militară, cu: *palicar* (soldat grec, voinic); pentru moravuri, cu: *dichis* (bună rînduială, rost, găteli femeiești), *exoflisi* (a se scăpa de cineva), *isîcbie* **(liniște,** tihnă), *filotim* (darnic, galanton); pentru administrație **și** justiție^ cu : *politie* ^cetate), *clironom* (moștenitor); pentru comerț, cu : *taxid* (călătorie în străinătate pentruaducere de mărfuri) ; pentru expresia disprețului, cu : *pramatie* (om de soi rău) ; la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca : *parapon* (supărare, **mîhniTe,** necaz), *pandalie* (furie, hachiță, toane) și cu viața nobiliara și rangurile de noblețe, precum : *ipochimen* (persoană, personaj), *protipendadă* (rang de frunte în clasa boiereasca), *evgkenist* (nobil), *simandicos* (cu vază, distins, respectabil) ș.a.

Influența turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoțînd din uz multe dîn cuvintele înșirate mai sus, care astăzi nici nu mai sânt înțelese. Influențele orientale se retrag în fața noilor înrâuriri apusene. Partea mobilă a vocabularului primește noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept ca sub aparențele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuși un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări aldînci.

Caragiale ne-a înfățișat aceasta stare de lucruri îritr-un articol al său «fin *Gazeta poporului, 1895,* intitulat *Grămătici și măscărici,* în care paralelismul situațiilor în epoca fanariotă și în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiți ei înșiși de învățătură, întrețineau pe lângă eî grămătici, copii, „mai mult sau mai puțin deștepții ieșiți din rândurile rnojiciniii și procopsiți cu carte și condei la umbra mănăstirilor grecești*. Aceștia scriu zapisele șî jelbfle boierului. Dar afară de grămătic „orice boier care se respecta maî avea încă un alt slujbaș intelectual, tot atât de neapărat

unei curţi boiereşti cu întinse relaţii sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viaţa publică si cînd *elita sociala* şi *high-life* se numea *protipendada,* boierul, în loc de *Capsa şi* de bar, avea sindrofie şi chefuri acasă, numa-n işlicel şi-n meşi ; în loc de *Hugo* avea un taraf de lăutari şi un măscărici.^ Slujba acestuia era să spţâe caraghioslâcuri, la chef, să păcălească pe musafiri şi chiar pe sţapînu^său, şi să spună pe greceşte cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franţuzeşte la^ Hugo**. Boierii, continuă Câragiale, mai foloseau pe măscărici punîndu-1 să înjure cu trivialitate pe rivali atunci cînd erau „scîrbiţ[i3 pînă-n suflet că (i-]a scos vodă de la ipolnlpsis^ Locul grămăticilor şi măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez şi liberal. „Aceştia nu mai scriu jelbi la Diyan şi la Domnie ; dumnealor fac articole_ politice în privinţa prerogativelor coronarii şi asupra tacticii de opoziţie ^în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentat Se-nţelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună-credinţă, lumea schimbându-şi numai forma, tot aşa şi astăzi profesiunile de credinţă le scrie «cu îndelungă fidelitate» proletarul intelectual, iar boierul le subscrie «cu robustă convingere»."

Paralelismul este evident. Cele două situaţii se oglindesc şi în tabloul lor lingvistic. în lumea veche avem nu numai *grămătici* şi *măscărici,* dar şi: *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslâcuri, işlicel, meşi* şi *ipolipsis;* în lumea nouă : *high-life* **şi** *har, articole politice, prerogative, tactică, opoziţie, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere.* Dacă însă într-o altă frază, caracterizând pe boierii de altădată în comparaţie cu cei de pe vremea sa, îi numeşte pe **aceştia** • *cilibii* **-şi** *subţiri,* primul termen al acestei caracterizări, de proverunţă turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii ţări, din vremea exploatării turceşti.

Influenţa franceză apare mai întîi în frazeologia politică si literara, dar cuprinde şi alte sfere de viaţă, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influenţe. Acţiunea ei este deocamdată destul de puţin adîncă, după cum o dovedesc două fanjprejurări surprinse de Câragiale cu rara lui intuiţie stilistică. Iatări, în O *scrisoare pierdută,* pe Farfuridi perorând în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerenţă, dar în obişnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre : *extremitate, exageraţiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd insă personajul părăseşte tribuna şi depune haina ckmnităţii oratorice, dar continuă să se răfuiască cu adversarii, limbajul Iui recurge la vechile expresii: „Ia scuteşte-mă cu mofturile d-tale !" îi strigă el lui Caţavencu. Şi după un moment: „Vă-nvaţăm noi, papugiilor Impetuozitatea mîniei dărîmă construcţia verbală neologistică, şi vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea dispreţului, reapare. Adâncimea Relativ mică a influenţei franceze se vădeşte şi în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt, de fapt, barbarisme, sau sînt folosite ou pronunţia lor originală. In discursul său, Farfuridi întrebuinţează forma *de pândă,* iar Pristanda îi cerea lui Trahanache: „Suspahdaţi" (şedinţa) ; „permite-rai pentru ca sa-ţi prezant pe cetăţeanul Dumitrache Tkirca", i se adresează în O *noapte furtunoasă* Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Când un cuvînt străin apare într^o limba în forma pronunţiei lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă şi că influenţa culturii respective^ a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă nujlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naţionale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm.

în generaţia următoare, aceea a *Momentelor,* despărţită de personajele *Comediilor* printr-o viaţă de om, formele acestea dispar. Oamenii *Momentelor* au învăţat franţuzeşte. Ei întrebuinţează expresiile franceze fără nici o preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei ţin *carnet mondain,* cultivă *la causerie,* se tem că o lege va trece *a la vapeur* prin Cameră, se apostrofează cu *espece d'imbecile* etc. Apare, de asemenea, germanismul *ţall,* strigat chelnerului pentru plată, şi expresiile engleze *high-life* şi *five o'clock tea.* Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influenţele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Câragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că ân aceeaşi frazeologie apar şi infiltraţiile latmist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Câragiale au însă un anumit tre-

cut, mai puţin cunoscut, şi cate merită a fi amintit. După 1870, cînd Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinista şi eliadistă domnia încă în presa cotidiană şi în revistele literare ale capitalei. Cine citeşte astăzi *Românul* lui C. A. Rosetti şi *Transacţiunile literare şi ştiinţifice* sau *Revista contimporană* găseşte imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii 'noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost, oare, Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe atunci ? Răspunsul acestei..întrebări nu poate şovăi decît dacă nu ţinem seama de ironia caragialiană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. în 1874, Caragiale publică în *Revista contimporană* o poezie intitulata *Versuri,* care vota parcă să facă dovadă că autorul ei ştie să se exprime în jargonul literar al vremii: „Plecat pe cărţi bătrîne, consuma-ţî anii toţi/, Sacrifica-ţi vederea, cătînd fără-ncetare/ Ca să găseşti ideea funestă pentru care / S-alerge-n valuri sute de mai de sacerdoţi."

Poezia continuă cu aceeaşi abundenţă de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum : *armate formidabili, nenumerabili brute, mortali* (pentru : muritori) etc. în acelaşi an, începînd să colaboreze la revista *Ghimpele,* Caragiale publică un şir de cronici în aceeaşi manieră latînist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai Iasă nici o îndoială asupra intenţiilor sale polemice faţă de o anumită parte a gazetăriei şi literaturii vremii. Cea 'dintâi dintre aceste contribuţii, o „cronică fantastică", descrie, folosind ficţiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală faţă de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. -întreaga naraţiune foloseşte vocabularul şî formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, «a: *prin esceltnţă, lugubră fantazià, fatigă, încîntămtnt, primatur* etx:. Comttcul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfăţişarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii, şi constituie una din primele satire caraşialiene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi şi Caţavencu, ca şi ale articolului lui Rică Venturiano din *Vocea patriotului naţionale,* adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franţuzismele, latinismele şi eliadismele ei: „Democraţiunea romană, sau mai bine-zîs ţinta Democraţiunii romane

este de a persuada pe cetăţeni că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constâtuţiune... Nu! în van *l* noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea României nu **se** va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra **pe** calea veritabilelui progres pînă ce nu vom avea un sufragiu universale." Această frazeologie neologistică, pe care, dealtfel, o mai corupe şi modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuşi în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre „calabalâcul de vorbe late, cu care falsa şcoală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci". Amănuntele lingvistice ale acestei frazeologii aparţin aceleaşi opere şi aceluiaşi curent.

Cu particularităţile observate în urma depăşim funcţiunea de *datare* a limbii personajelor lui Caragiale şi intrăm în domeniul funcţiunii ei *critice.* Aceste particularităţi ne introduc în realismul critic al limbii caragiajiene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simţim nu numai epoca,; după ce ne-a făcut a simţi provincia în care trăiesc oamenii săi, dar şi atitudinea scriitorului faţă de aceştia. Caragiale a luat o atitudine critică faţa de numeroase tendinţe şi grupuri sociale ale tâmpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal şi a creaturilor lui trăind parazitat în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critica a lui, Caragiale a pus în evidenţă falsul democratism, pretenţia unei, culturi neasimilate, prostia şi vulgaritatea. Urmărind-o în mamfestarea ei lingvistica, atitudinea critică a lui Caragiale foloseşte mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate şi care corespund unei idei curente, nu numai în *Comedii,* dar şi în *Momente.* Acestea din urmă, publicate în ziarul *Universul,* începînd dîn 1899, reţin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărând ca un comentar al lor.

Ingeniozitatea lui Caragiale a constat, ân aceste cazuri, **să** surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, cele care se impuneau tuturor şi dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor şi de exprimarea personală. în 1900, Curtea de casaţie aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat tn schiţa O *lacună.* într-o discuţie, la berărie, ântre mai mulţi prieteni

funcționari, Lache Diaconeseu constată ca „legea noastră j penală prezintă o lacună" : lipsa pedepsei cu moartea. I se replică „în numele principiilor moderne". Sache Pțoto-popescu „se ridica în contra teoriei barbare a lui Diaco-neseu". *Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria bar-bară* — fac parte din țesătura verbala a momentului.

Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei îrrtregi epoci, există şi una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociații constnngătoare, dar instabile: vremea le destramă curând. în mod general se poate spune, dealtfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Câragiale recurg la asociațiile prestabilite ale limbii, la felu-rile mai mult sau mai puțin obşteşti ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o data ce ni se spune despre Lache Diaconeseu; „...Lache a intrat deja în dezbatere şi «pentru prima oară în viața lui», trebuie să constate cu . regret că legea noastră penala prezintă o lacună... De asta dată însă Lache întâmpină o opoziție crâncenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridica în contra teoriei bar-bare a lui Diaconeseu cu un formidabil bagaj de argumente ştiințifice." în acest text vorbeşte autorul, dar, printr-un procedeu asupra căiruia vom reveni, în vorbirea lui intra expresiile personajelor sale. Astfel de expresii: *pentru prima dată in viața mea, a constata cu regret, opoziție crîncenă, bagaj formidabil de argumente* — sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înşişi de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. în *Reformă* citim: „Suntem în epoca reformelor; spiritul public se agită asupra atâtor şi atîtor chestiuni, toate «vitale, a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere»." Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii.

însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte nume-roase în Câragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a ' înțelege ce gândeşte despre inteligența personajului care le întrebuințează şi a grupului său : mica-burghezie politicia-nistă şi funcționărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creației, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură şi decăderea inte-lectuală a personajelor sale, Câragiale a recurs la numeroase procedee ale comicului verbal : deformări de cuvinte : *ico-nomie, odicolon, compromenta, intidenție* (pentru: *inten-dență), catindat, dipotat, vanghelistul, subfirttgul, asenție* (pentru: *esența), vitrion, revuluție, polmez* (pentru: *polo-nez), ostroment, apropitar, grandirop* (pentru: *garderobă), bagabont, canțilerie, cremenal, ispitea* etc.; etimologii populare: *cerneală violentă, intrigatoriu* (pentru: *intero-gatoriu), vermult* • (pentru : *vermut), Marcu Aoleriu, geantă latină* etc. ; ticuri verbale : *ei, aşi!, parol l, c'eşt* copil ?, eşti teribil, monşer, parol /, mă-nțelegi l, aveți puțintică răbdare!*

Mijloacele comicului verbal nu sânt găsite de Câragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar şî în particularitățile lor morfologice şi sintactice. O trăsătura adeseori notata de scriitor în vorbirea oamenilor inculți este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect şi predicat ; „Şi spițerii nu ştiu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet şi-n două minute a ieşit iar dungile la loc", „Te-a căutat doi inşi", „Camerele s-a-nchis de săptămâna trecută". Mari efecte de umor a scos Câragiale dintr-o anumită legătură între propoziția principală şi cea secundară a unei fraze prin conjuncția — *pentru ca:* „Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie", „Nu face să lăsam damele pentru ca să ne aştepte", „Cînd orice asasin, mă-nțelegi, plătit de o mîna cremenală, poate pentru ca să vie", „Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Titircă". Comicul acestor construcții provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziții obiective prin conjuncția: *pentru ca,* aceea care introduce de regula o propoziție finală. Vorbitorii care se exprimă astfel au, deci, aerul că exprimă un scop, cînd nu este deloc cazul s-o facă.

în schița *Proces-verbal,* unde este imitat stilul analfabet al administrației de pe vremuri, Câragiale a pus în lumina şi alte modalități ale exprimării inculte, cum este ântre-buințarea unor părți de cuvânt fără complinirea necesară: .....d. Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi-di-mineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit (provenit din

ce ?)... o lampă sistem cu două fitiluri de porţelan cu abajur J pentru suma de 18 lei, contestând patru (cine ?) care pretinde proprietarul, iar dansul susţine (ce susţine?)... Avînd în vedere că după intervenţia noastră pentru a împăca pe părţi, am luat în cercetare (ce ?) si actele constatând" etc.; sau utilizarea unor construcţii relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relaţia : „...ambele chiriaşe împreuna «u mama şi mătuşa lor l-ar fi insultat şi chiar l-ar fi lovit, încât de abia a scăpat spre a veni să re* clame, care noi n-am constatat" etc. Un cercetător viitor ar putea relua problema pentru a stabili toate categoriile, I mult mai numeroase, ale comicului verbal şi stilistic în proza luî Caragiale.

Am distins între funcţiunea critică, de localizare, datare, individualizare şi tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcţiurii nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună; După ce am arătat, deci, feluritele lor procedee, este necesar sa le vedem colaborând. Alegam un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificaţie a textelor caragialiene. Să ascultăm pe poliţistul Pristanda povestind j b întâmplare a lui — chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului şi ai partidului la putere, pe care. îi slujeşte cu servilitate : ^Aseară pe la zece şi jumă-ţ J tate, mă xlue acasă, îmbuc ceva şî mă dau aşa pe o parte | să aţipesc numai un mânuţei, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon: «Dezbracă-te, Ghiţă, şi te culcă». Eu, nuy eu, la datorie, coane Fănică, zi şi noapte la datorie;' Aşa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert, şi pardon, mă dezbrac de mondir, scoţ cnipiul, mă-mbrac ţivileşte şi plec... la datorie, coane Fănică. Pmă să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei şi apuc pe maidan ca să ies la bariera Unirii. Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d.^Nae Caţavencu şi ferestrele vraişte. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poţi intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea ? Zic : îa să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică..."

Cine străbate acest mic text întfimpină forme munteneşti, ca verbele iotacizate: *scoţ, văz* *, apoi, forme ale epocii, cum ar fi franţuzismele : *pardon* (ca interjecţie) şi *onorabilul* (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale); apoi, forme care-1 caracterizează în special pe personaj şi categoria lin\ cum ar fi diminutivul modestiei : *minuţel,* care nu exprima atît scurtimea momentului, cât mica libertate pe care şi-a îngăduit-o personajul; sau: „Nevasta zice, pardon: «dezbracă-te, Ghiţă, şi te culcă»", care aduce un accent de pudoare faţă de intimitatea pe care funcţionarul umil âşi permite s-o dezvăluie superiorului său ; sau repetarea intensificatoare a cuvântului *datorie,* care vrea să sugereze zelul funcţionarului; sau expresia : *coane Fănică,* adresată şefului şi care exprimă servilitatea vorbitorului; după aum însăilarea de cuvinte : *ce-mi dă^ prin gînd ideea ?* — este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este, deci, a unui funcţionar muntean din epoca liberalismului: servil, ignorant şi umil, a unui individ tipic pentru regimul care-1 folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de 'limbă indică, deci, şi locul, şi timpul, şi caracterul personajului, şi atitudinea scriitorului faţă de el.

Folosind aceste mijloace iese la iveală o lume înjosită ca produs al regimului care o stăpânea. Depunînd, în 1907» sub impresia evenimentelor zguduitoare, pana poetului dramatic şî satiric pentru a lua pe aceea a filozofului social» Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice şi oligarhia care o folosea : „...plebe incapabilă de muncă şi neavînd ce munci, negustoraşi şi precupeţi de mahalale scăpătaţi, mici primejdios! agitatori ai satelor şi împrejurimilor oraşelor, agenţi electorali bătăuşi; apoi productul hibrid al şcoalelor ide toate gradele, intelectuali semiculţi, avocaţi şî avocatei, profesori^ dascăli şi dăscalaşi, popi Kber-cugetătort şi^ răspopiţi, ânvăţători analfabeţi — top teoreticieni de berărie ; după aceştia, mari funcţionari şi impiegaţi mititei, în imensa lor majoritate amovibili."

Din toate aceste categorii se recrutează personajele *Comediilor* şi *Momentelor,* şi vorbirea lor, împlinită din reminiscenţele vechii terminologii a împilatorilor turci fanarioţi, din ecourile noii culturi apusene sau asimilate, din frazeologia pohticianismului liberal, din deformări şi , automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale şi aceea a scriitorului însuşi. Deosebirea aceasta nu este tocmai uşor de făcut, pentru că atunci

cînd încetează dialogul, folosit, dealtfel, într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, si începe referatul lui, el introduce şi aici felul ide a vorbi al oamenilor săi prin efectul aşa-numitului stil indirect liber: un procedeu -literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat şi la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuinţare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd, în *Tren de plăcere, m* se spune : „E atât de aproape Mazăre de gară că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă", înţelegem că construcţia cu „pentru ca" nu este cea a autorului^ ci a unuia din vorbitorii schiţei. Cînd, în *Citeva păreri,* citim: „într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidenţata şi pupila luî, mîndră Dona Sol, pe doi cavaleri. Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului! Doi. Măcar unul! Şd tot era prea mult", pricepem că exclamaţia: „Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului!" este a lui Silva. În *La hanul lui Mînjoală,* cînd ni se povesteşte scena plecării: „Am zis: hi! la drum! şi mi-am făcut cruce ; atunci am auzit bine uşa bufnind şi un vaiet de cotoi. Gazda mea ştia că nu o văz, intrase degrab.la căldură şi apucase pe cotoi cu uşa, desigur. Afurisit cotoi! se tot vîră pînţre picioarele oamenilor!", exclamaţia „Afurisit cotoi!" şi fraza care-l urmează sînt ale personajului care povesteşte, dar din momentul anterior al întâmplărilor sale — sau poate ale hangioaicei; în ambele cazuri însă notaţia aparţine altui plan. Alt exemplu, din nuvela *în vreme de război,* unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunţe : „Pe cînd d. Stavrache îşi ridica aşa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacăta altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străina !... Ei, lucru dracului !..." Ultimele propoziţii exclamative sînt ale d-lui Stavrache. în nuvela *Păcat,* doi prieteni stau de vorbă : „Stăteau aci faţă-n faţă cei doi bătrîni şi buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Şi aceasta reducea pentru Cuţiteiu la proporţii ce nici nu mai merită socotite spaimele părintelui. La urma urmelor ce lucru mare şi grozav ?... E ceva să se-ntîmple mai des şî mai lesne ? Ce ?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ş-apoi ?... Lume nu e ?" începând cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre

convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber şi amestecul referatului scriitorului cu **Vorbirea** directă a personajelor sale sânt mijloace folosite de Câragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decât prin **dialog.** Identificarea pasajelor astfel întocmite **este o operaţie** indispensabilă pentru a stabili punctul de **unde** poate fi recunoscut modul de exprimare a autorului însuşi.

Trebuie să spunem că acest mod este susţinut de numeroase tehnici ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Câragiale nu uita că este dramaturg şi povestitor. Să ne oprim o clipă ân faţa articolului *Citeva, păreri,* cel mai de seamă dintre textele în care Câragiale şi-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele *Comediilor* şi **ale** *Momentelor* apar şi în acest text. întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative şi exclamative: „Ei! Atunci de unde ar mai ţîşni adevărul ?... Ei! Asta e **asta.** Cui dintre **aceste** doua categorii de producători intelectuali să acordăm stima ? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? Dei Aceasta este nu prea uşor de spus, dar poate nu de tot imposibil." Exprimarea ideilor prin dialog este, de asemenea, mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întâmpine ca ântr-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită : „Mă rog, între o insectă care trăieşte o singură zi la umbra unei piramide egiptene şi piramida aceea, care este deosebirea cea mai adâncă ? Dimensiunile, densitatea şi soliditatea structurii materiale ? Durabilitate in timp ? Desigur, nu. Deosebirea cea mai adâncă între ele e că insecta e vie, iar piramida — nu."

Alteori, scriitorul nu se opreşte la dialogul intim al deliberării, ci închipuie un dialog real cu cititorul său: „— Ce frumos stil! ce minunat! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de mult un curs de retorică. Poate că .în retorica d-tale oficială **aşa** lucru să se numească stil sublim ; să-md dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum ? — Stilul prost. — Ce ? Dar asta este stilul tuturor poeţilor celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate **fi** şi al ,lui sfântul Ioan

Gură-de-Aur, tot cum zîc eu rămîne. — Dar de ce ? nu-nţeleg" etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără, şi umil cu talent, Caragiale introduce o povestire: „Tincuţa începe să vorbească cu Petru numai şi numai de Paul: Paul în sus, Paul în jos, Paul e drăguţ, glumeţ, spiritual, nostim, *charmant;* Petre cam începe să ţifneasca etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte cHn vocabularul unora din personajele *Momentelor.* în altă povestire introdusa în expunerea teoretică găsim şi un alt procedeu al prozei narative —- stilul indirect liber : „într-o scoală de mahala se abat claie peste grămadă o mulţime de mici cetăţeni, unul mai rău crescut decît altul, făcând un zgomot haotic. Deodată uşa «e deschide şi d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău şi are un nas foarte comic... Copiii râd de nasul lui domnul." în aceasta frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite, şi micul context în care apare aparţine copiilor, iar nu scriitorului. Tot *în* vorbirea personajelor sale scoate Oaragiale numeroase idiorisme: *a-şi scoate focul de la inimă, voia întîmplârii, a tata capul* (pe cineva), *a-şi găsi beleaua, a nu se lăsa nici mort etc.,* ba chiar şi cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său: *ageamiu, marafet, tam-nesam.* Micul tratat de poetică intitulat *Câteva păreri* este, deci, scris în mare parte cu mijloacele limbii vorbite şi cu acelea experimentate de scriitor mai înainte în compoziţiile sale dramatice şî narative.

Cînd mijloacele stilului oral şi ale vorbirii obişnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuinţate *şi* scriitorul vorbeşte în numele său, întâmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. în *Câteva păreri,* ân *1907* şi în alte articole 'politice şi literare, întâmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparţin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conversative, pe care o vorbesc oamenii *Comediilor* şi ai *Momentelor.* Neologismele articolelor literare şi politice corespund unor noţiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noţiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu : „Noi ştim că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sunt mişcările sufleteşti ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sunt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălţimile senine, în drumul ei către pământul din care a fost sorbita-n sus, reflectă din pereţi-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereţii acestei infime sfere reflectoare^ este 'fără margini în afară se adânCeşte-n năuntrul sau, afundîndu-se iarăşi fără margini... Aşa e şi sufletul omenesc, ca bobul de rouă : o infimă oglindă sferica cu conştiinţa absurdei admcimi proprii" etc.

Toate neologismele acestui text: ***fenomene, spirit, paradoxal, univers, a reflecta, infim, oglindă sferică, Conştiinţa absurdei adîncimi proprii*** — slujesc pentru a exprima idei înalte într-o forma concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvânt aparţinând vechiului fond al limbii, cel puţin o perifrază. Prin ocolirea'neologismelor, împrumutate aici din ştiinţe şi filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării care dă unora dintre frazele textului citat caracterul, lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice şi literare este un stil intelectualizat. în aceasta privinţă remarcam în *Cîteva* ***păreri*** întrebuinţarea verbului auxiliar la_ modurile predicative ca subiect al unor propoziţii... „Mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul ^cel mic, ^ fiindcă, ou cât cel dintâi se înalţă şi se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adânceşte şi ne pătrunde ; unul şe-fitinde; celălalt se strânge; unul este, celalalt suntem — *estele.* acela e *o* idee, numai acest *suntem* e singura realitate posibilă."

Tot astfel, ân schiţa umoristică *Amicul X... i* s-a întâmplat lui Caragiale sa întrebuinţeze pronumele ,interogativ ca nume predicativ: „Eu nu sunt un cine, eu sunt un ce; în masa omenirii eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei" etc.

Utilizarea unor părţi de cuvânt ântr-o'• altă funcţiune decât aceea obişnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu, al unui stil scriptic şi- intelectualizat. Caracteristica aceasta apare şi ân unele din construcţiile sintactice ale scriitorului politic şi estetic. Construcţia obişnuită a limbii Vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se iveşte ansa adeseori, întregind construcţii arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbeşte numai în numele său. Iată un text ^doveditor: „Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate <joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vâra şi el mâinile :

nemereste deschizăturile, şi atingând şî el cu dibăcie clapele, fără să supere câtuşi ele puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potriveşte cu acesta, e realizarea lui posibilă şi raţională." Un autor învăţat, mişeîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gândire complexă, care face necesară construcţia hipotaxica, apare în această parte a operei lui Câragiale, dezvăluindu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar, desigur, şi cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Câragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ţinînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor şi lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogăţiile paletei. Abundenţa imagistică este, în evoluţia prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Câragiale. Principala sa metodă artistică este, după cum am văzut, evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor şi angrenarea acestora într-o situaţie dramatică, plina de mişcare.

Se poate spune despre Câragiale ca a scris totdeauna dramă, chiar în naraţiunile sale. Şi chiar atunci cînd şi-a debitat povestirea la persoana . întâi el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. în *Grand Hotel „Victoria română"* el ni se înfăţişează ajungînd în oraşul său natal, unde avea să regăsească tristele stări ale vremii. La hotel ! se indică o cameră : „...Numărul *9* — Odaia mea... E o căldură nabuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terebentină proaspătă... Să deschiz..." Indicarea gestului de deschidere a ferestrei ne face să-1 urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. în *Premiul întîi,* Câragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog; „De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebuie să-şi calce pe inimă cînd opreşte trăsura spre a vorbi d-lui Bumbeş! — O! raspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-1 spun maî dinainte. Iată." O parte a povestirii de aici înainte se va datori, deci, intervenţiei dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Câragiale a introdus în schiţele sale acea animaţie scenică prin care se susţine interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Câragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă sa

se înţeleagă tocmai contrariul celor exprimate. în orice vorbire ironica există un termen exprimat şi unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică este aceea a procedeului pe care-1 întrebuinţează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Câragiale, unul din acestea este acea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenţiei aceluia ce vorbeşte, o îndoială ce se risipeşte pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schiţa *Tempora...* unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu : „Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aci, la statua eroului *de la Călugăreai, era prodigios. Cuvântarea lui era aşa de zguduitoare, încît, auzin-. du-1, te mirai de nepăsarea eroului de bronz; cum, oare, nu descăleca, precum odinioară comandorul luî Don Juan, spre a face şi el o demonstraţie ?" Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, ou prea mare încărcătură afectivă : *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor* — rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei.

Uneori astfel de termeni sînt devalorizaţi prîn însoţirea lor cu alţii, avînd un sens afectiv tocmai contrariu. într-o mică bucată din *Moftul român,* 1893, citim: „Sărbătorile din săptămâna asta ne-au dovedit,o dată mai mult cît de entuziast este poporul nostru şi îndeosebi clasa negustorilor. în adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politica, este culminant: entuziasmul negustoresc nu e moft! Cine este capabil de atîta independenţă de caracter ca negustorul român ? Cine este ân stare a face mai multe sacrificii ca negustorul român ? Entuziasm tricolor, la uşi, la ferestre, la tarabă, şî toate (or) să fie bune, drăguţă !" Alternanţa dintre : *entuziasm, independenţă de caracter, sacrificii* — şi cuvintele peiorative : *moft, tarabă;* apoi alternanţa dintre frazele interogative şi exclamative, debitate în manieră retorică, şi mica frază familiară care încheie pasajul şi în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperând sub masca falsului său patriotism — lămuresc adevăratul înţeles, al acestui context ironic.

Alt procedeu al ironiei carăgialiene este falsa modestie. *Amicul X...,* pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută veneraţie de autor, care pare a-1 considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de

stat: „îl cunosc bine pe X..., ştiu că are să mă înnobileze, să ma facă să am o mai bună părere de mine comunicîn-; du-mi lucruri ce nu le poate şti uri om care hu frecventează decât lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată". Pentru a sublinia falsa lui uraiiiţate, scriitorul adopta pentru circumstanţă uriul din felurile vorbirii inculte, pe care-1 cunoaştem din stilul poliţistului din *pToces-verbaî:* întrebuinţarea pronumelui relativ atât de îndepărtat aici de cuvîntul cu care exprima relaţia, încît el pare a sta singur : „care nici la picioarele Olimpuluî nu poate s-ajunga vreodată".

Dar dacă procedeele artistice ale Iui Câragiale aparţin, mai ales, notării realist-critice a vorbirii, însufleţirii dramatice şi ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obţinute mai mult prin comparaţii decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Câragiale o funcţiune ironică. Termenul cu care se face comparaţia este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea „se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cuşca ei". Căţelul Bubico, favoritul unei doamne întâlnite în tren, „mîriie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni". Coana Luxiţa, o persoană mişcată de un apetit neobişnuit, adulmecând aromele unui grătar la Moşi, „se porneşte cu nările **umflare** spre umil dintre colţuri, ca o panteră atrasa de mirosul ţapului sălbatic". Peste capul unuî solicitator inoportun, care şi-1 vâră prin deschizătura ghişeului unui birou public, „geamul mobil... pică peste gâtul domnului ca tăişul unei ghilotine". Doi tineri, chinuiţi de ghetele lor strimte, se descalţă „şi amîndouă picioarele încep" iar să joace din degete ca nişte mâini de harfonistă". Prin alegerea termenului cu care face comparaţia din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnîtatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparaţia caragialiană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, când se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viaţă din care el îşi scoate termenii comparaţiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mişcat şi, deci, conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc, în general, în legătură cu scriitorii

noştri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. în ce-l priveşte pe Câragiale, deşi toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparaţiilor lui în lumea teatrului şi a muzicii; construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-1 dorind să exprime situaţia scriitorului care nu găseşte pentru ideile sale forma potrivită. O comparaţie cUn teatru i se prezintă: „Aşa, când am ajuns şi eu calfă şi âm voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit şi mie tin muşteriu, o idee, să^mi ceară o haină ca să se poată prezenta ân lume, am pus mîna aiurit în grămada de vestminte şî am trântit in capul blond şi buclat al unui copilaş de prinţesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin şui — o largă purpură imperială, iar pe umerii mândri ai unui tânăr Cezar — o cazaca pestriţă de paiaţă cocoşată." înveşmînarea unei idei în forma ei este, deci, asemănată cu costumarea actorilor in teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale ân sufletul unui artist, Câragiale recurge la o comparaţie muzicală: „Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluţiune. Toate tonurile majore şi minore, toate modulările posibile şi imposibile, cari n-au secret pentru dânsul, le perlndează pe simţitoarele clape, şi toate după nişte fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată dacă nu voieşte să spargă minunatul instrument."

în comentariul ironic despre volumul *Excelsior* al lui Al. Macedonski, Câragiale foloseşte din nou o comparaţie din domeniul teatrului şi muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet: „Avem mai îmăi prologul. în mijlociul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanţuri, pe o stâncă neagră, sub călcâiul unui demon mai negru ca toate, o umbră alba — e geniul civilizaţiei sub călcâiul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, ân care domină nota sfâşietoare a unor dureri haotice şi care urmăreşte gjăfiind o rezolvare depărtată într-un acord perfect." Exemplele comparaţiilor împrumutate din domeniul teatrului şi muzicii s-ar putea înmulţi, şi ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gândim la lungul timp pe care scriitorul 1-a petrecut între culise şi la marea lui pricepere şi dragoste pentru muzică, atestate de toţi contem-

poranii Iui şî de acea parte a activităţii sale consacrate criticii dramatice şi muzicale.

Faptul însă că, atunci cînd doreşte să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginaţia îi prezintă adesea o amintire muzicala, are şi o altă însemnătate. Facultatea sa de a reţine şi reproduce impresiile auzului este aceeaşi care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-şi pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

1953

STIL VERBAL LA ST. O. IOSIF

Recitind în noua lor ediţie *Poeziile* lui St. O. Iosif, m-am oprit în faţa unei observaţii a editorului, d-l Şerban Cioculescu, care a împărţit întregul material în două clase largi — poezii lirice şi epice: „Fără să manifestăm pretenţia de a impune o judecată ierarhizatoare, *scrie* d-l Cioculescu, vom menţiona valoarea deosebită a baladelor şi basmelor". Direcţia editorului nu poate acoperi însa cu totul preferinţa sa şi poate a noastră : cititorii poetului după un îndelungat răstimp.

După ce am citit cartea de Ia un capăt la altul, ni s-a părut că dorim s-o redeschidem la acele inspiraţii ale lui Iosif în care, răsucind mai departe un fir popular, poetul evocă vechi figuri ale legendei şi istoriseşte. Am recitit de mai multe ori *Novăceştii, Pintea, Gruia, Somnul lui Corbea, Ielele, Cîntecul celor trei fîrtaţi din Bălgrad* şi plăcerea noastră s-a dovedit a fi în legătura cu acestea mai mare. Evocarea Novăceştilor cu aî lor glas care răsună „ca un fund dogit de clopot", aşezaţi la masă aşa încît „între umeri fiecare / Au cuprins cîte-un părete", cîntecul Iui Pintea care străfulgera prigorii în timp ce negurile tresărind se-nalţă din prăpăstii; iezerul scăidatoarei lui unde apa „E ca laptele de calda..." şi atîtea alte trăsături simple şi directe ne-au oprit de mai multe ori şi vor continua să ne oprească.

Desigur, poetul, care dovedeşte un indiscutabil simţ al elementarului, este un om modern, în sufletul căruia s-a

putut întîtnpla să se strecoare scepticismul şi, astfel, bucăţi ca *Doi voinici,* sau *Eroul de la Kdniggraetz,* inspirate de un fel de ironie romantică, de pornirea de a-şi relativiza propriile idealuri, introduce o nuanţă sugestivă, umană şi modernă în fizionomia sa de poet epic.

Dacă însemnătatea epicii lui St. O. Iosif a fost mai adesea trecută cu vederea, lucrul provine poate din faptul că ea a fost ascunsă de figura umană a poetului, „salcie plângătoare", cum îl zugrăveşte E. Lovinescu într-unui din cele mai vii portrete ale *Memoriilor* sale, făcând să culmineze atât de scurta Iui cariera cu renumiteie-i *Cîntece,* pătrunse de o emoţie abia distilată din durerile vieţii sale sentimentale, comentate cu multă lăcomie, pe vremuri, de indiscreţia publică. Şi totuşi nu în frământarea materiei lirice, ci în aceea a motivelor epice a dobîndit Iosif particularităţile marcante ale stilului sau, de care, după cum vom vedea îndată, însuşi lirismul său a folosit. Tot felul de a scrie al Iui Iosif este pătruns' de importanţa pe cate el o da evenimentului, acţiunii. Genul atenţiei sak şi icoana despre lume care se organizează pentru el sînt dominate de aceste preferinţe şi de corespondentul lor lingvistic, *verbul.* într-un rând, Iosif se complace a tălmăci *Cataracta Lodorei* a romanticului englez Robert Southey (1774—1843), încercând să redea virtuozitatea originalului, în abundenta lui notaţie verbală, printr-o eclatantă serie de participii prezente ale unor verbe apropiate ca înţeles : ^Galopînd, şî săpând, şi rupând, şi surpând, / Strălucind, clipocind, năhicind, rătă-^ cind, / Lunecând, zdruncinând, şi jucînd, şi trecând, / Unduind, şerpuind, şi suind, şi vuind, / Spumegând, fumegînd, răpagînd şi strigând, / Dănţuind, chefuind, duduind şi huind, / Bolborosind, regăsind, poposind şi sosind, / Şopăind, ropăind, jopăand, hopăind, / Frământând şi cântând, desfatînd şi saltind... / Aşa coboară apa-n cădere la Lodora..."

Lucrarea are caracterul unui joc verbal, al unui pariu câştigat, altoit pe o înclinaţie mai veche, căreia întreaga creaţie a poetului îi este redevabilă. Pentru a identifica particularităţile stilistice ale unui scriitor, se întrebuinţează, de obicei, o metodă statistica şi comparativă, caracterul dinamic şi verbal al stilului său, asemănat cu al altuia, putând rezulta, de pildă, din numărul mai- mare al verbelor şi al altor părţi de cuvînt derivate din verb, într-o porţiune oarecare

a textelor sale. Metoda nu este însă totdeauna concludentă, necesităţile sintactice putînd aduce pînă la aproximativ aceeaşi sumă numărul verbelor în textele unui scriitor cu un pronunţat stil verbal, ca şi în cele ale altuia, cu un stil precumpănitor nominal sau adjectival. Mult mai hotărâtoare este stabilirea, prin comparaţie, a gradului de însemnătate pe care îl posedă substantivele, verbele sau adjectivele în stilul unui scriitor, şi, mai cu seamă, precizarea chipului în care el tratează un motiv înrudit cu acela în faţa căruia s-a putut opri un altul, înzestrat cu un temperament şi cu mijloace artistice deosebite.

Urmând aceasta din urma cale, este interesant de alăturat *Haiducul* lui St. O. Iosif cu *Prinţul* îui Tudor Arghezi, şi anume în.acel moment, atît de asemănător, când cei doi rebeli stabilesc, prin zgomotele depărtării, un contact cu lumea ostila, de care ei s-au izolat. Sînt cunoscute versurile *Prinţului* de T. Arghezi: „Puterea lui întreagă şi viteaza / Ascultă-n noaptea de safir şi lut, / Din depărtare, calul ca-i nechează, / Care prin adieri 1-a cunoscut." Alta este imaginea *Haiducului* lui Iosif :

înfiorat de taina singurătăţii grele.
Străvechiul codru sună, foşnindu-şi frunza rar...
Voinicul prinde-un zgomot venit dinspre hotar:
îşi saltă dirz podoaba de-alamuri şi de-oţele,
Şi ochii lui sălbateci străfulgerînd tresar.

Cum se ridică leul stăptn într-o pustie
Şi-aşteaptă prada mîndru, cu.nările în vînt,
Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt —
Haiducul clocoteşte de ură şi mînie
Şi pieptul i se umflă stînd să zbucnească-n cînt...

Nimeni nu poate trece peste deosebirile atît de izbitoare dintre aceste doua texte. Tabloul juî Arghezi este static, o imagine a neclintirii în aşteptare, în care reprezentarea eroului se asociază cu verbul cel mai puţin încărcat cu un coeficient dinamic: ***asculta.*** SriUsticeşte vorbind, punctul de greutate al strofei, piatra preţioasă încrustata în masa ei, este legătura atît de neaşteptată şi sugestivă de epitete : „noaptea de safir şi lut".

Altfel stau lucrurile Ia Iosif. Epitetul nu este niciodată prea izbitor, deşi „singurătatea grea** din plrimul vers reprodus nu se putea prezenta oricui. Imaginea haiducului este, apoi esenţialmente dinamică, eroul fiindu-ne înfăţişat nu în imobilitatea atenţiei trimisă departe, ci în via şi prompta Iui reacţiune, sugerată şi prîn energetica şi dinamica comparaţie dezvoltata, împrumutată eposurilor homerice. Tabloul nu valorează prin amănunte. El nu este lucrarea migăloasă a unui giuvaergiu. Preţul Iui stă în via şi viguroasa-i mişcare generală, în care se evidenţiază talentul unui scriitor epic. Interesant este de observat că aceste particularităţi stilistice nu se pierd nicidecum atunci cînd poetul se opreşte în faţa unor alte motive, ca în bucăţile în care el zugrăveşte un tip sau o scenă de moravuri, ca în atîtea din bucăţile *Patriarhalelor,* precum *Veselie,* cu evocarea împrejurărilor de Ia „orîndă", sau jocul copiilor în *Vară,* sau popasul ţiganilor în *Noaptea sub schele* şi în atîtea alte bucăţi, susţinute toate pe nararea unui eveniment şi în' asemenea măsură constituite din trăsături dinamice încît trecerea tuturor acestora sub categoria poeziilor lirice, aşa cum o face editorul lor de azi, mi s-a părut de oîteva ori discutabilă. Stilul epic, verbal, se menţine şi în poeziile înfăţişate de Iosif ca pasteluri, unde nu o dată înfăţişarea unui colţ de natură este redată ca un moment dintr-o povestire trunchiată, ca în atît de nostalgicul *Pastel, VI:*

Trece-n sus, pe plai în sus,
Un voinic pe-un murg călare,
înapoi se uită dus
Peste mîndrele hotare...

Dus el cată spre Ardeal,
Unde-o turlă-n fund străluce ;
Murgul urcă greu la deal,
Pe voinic de-abia-l mai duce...

Neguri de brădet se-ntind...
Turta-n văi de mult e ştearsă,
Dar voinicul pribegind
Tot mai ţine faţa-ntoarsă...

Aspectul, înfăţişarea statică, redată prin trăsături de mişcare, adică prin verb, apare ca un procedeu caracteristic şi în *Icoane din Carpaţi, IX :*

Jos, între care,
Vitele rumegă ;
în depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lingă focuri;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...
Ceasul în care
Dănţuie ielele
Lingă izvoare.-.

Sprintene, vesele,
Peste coline,
Joacă miresele
Apelor line.

Chiar un cîntec, o stare muzicală se rezolvă pentru poet în reprezentarea unor acţiuni, ca în frumosul *Cîntec,* cu densa-i substanţă de verbe :

Stau dus cu fruntea răzimată-n mînă
Şi-ascult cum plînge doina cea bătrină
Şi cum se tînguieşte şi se-ngînă.
Pe urmă-ncet se-alină cu păstorul
Cînd paşte turma, şi pe urmă geme
Şi-aruncă în mînia ei blesteme,
Şi chiuie şi strigă, iar blesteamă
Şi trăsnetele cerului le cheamă
Asupra celor ce-asupresc poporul;
Apoi s-alină într-o melodie,
O dulce melopee ce adie,
Şi iarăşi strigă-ntruna şi recheamă
în adîncimea negrelor păduri...

Pe cînd, pe culmi, veghează grav conduri,
Şi glasul ei, pe văi împrăştiat,
Se pierde-ncet, sub cerul înnoptat...

Atent la materia de evenimente ale lumii, la ce se mască, se dezvolta, dar, pentru acest motiv, şi la ce se perimează şi dispare, Iosif ne-a dăruit şi câteva din cefe mai delicate cântece închinate trecerii, efemerului din lume şi din viaţă. Daca de la un timp şlasul sau s-a auzit mai slab ân con- | certul literar al vremii, lucrul provine poate din faptul că, prin noua artă poetică a lui T. Arghezi, desigur evenimentul liric cel mai de seamă al ultimelor trei decenii, gustul vremii J a fost orientat către o poezie cuceritoare mai cu seamă prin plasticitatea imaginilor şi prin forţa epitetului drastic.

Imagismul şi polemismul sînt cele două categorii capitale introduse de Arghezi în literatura noastră mai nouă. Cum însă unul din rolurile criticii literare este să menţie vii chiar acele valori literare pe care orientarea mai nouă a gustului le-a putut pune în umbră, înţelegerea artei plina de prospeţime, de viaţă şi de indscare a lui Iosif, redată cu mijloacele unuia din cele mai caracteristice stiluri verbale cunoscute de poezia noastră, este astăzi o sarcină care ni se impune.

1944

CÎTEVA OBSERVAŢII DESPRE LIMBA ŞI ARTA LITERARĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU

Cînd a început să se afirme Mihail Sadoveanu ca scriitor, adică la începutul secolului, se produseseră marile evenimente ale evoluţiei noastre literare mai noi. Eminescu făcuse dovada posibilităţii limbii române de a exprima gândirea cea mai înaltă. Penelul său notase reacţiile cele mai fine ale naturii şi, în expresiunea sentimentelor, mobilizase un material lexical puţin folosit literariceşte mai înainte, pe care îl introdusese **în** legături inedite, capabile să evoce viaţa adîncă a sufletului. Creangă dăduse drepturi de cetate literară oralităţii populare, a ţăranilor săi moldoveni, după cum Câragiale le dăduse vorbirii păturilor orăşeneşti mic-burgheze, şi burgheze. Poate nu pentru întâia oară, dar cu un succes inegalat în trecut, Câragiale şi Creangă au făcut pe cititori să audă nu vorbirea unui scriitor, ci pe a oamenilor închipuiţi de eî, în situaţiile reale ale vieţii. Delavrancea, Vlahuţă, Duiliu Zamfirescu, Coşbuc folosiseră învăţămintele marilor înaintaşi şi îmbogăţiseră procedeele exprimării literare în domeniul naraţiunii, al peisajului, al efuziunii lirice, al portretului, ai reflecţiunii filozofice şl morale. Ce mai era de făcut după toţi aceşti maeştri ?

Nu există scriitor care să nu se integreze într-o mişcare şi să nu poată fi definit **în** raport cu premergătorii şi cqniemporanii lui. Mihail Sadoveanu a ţinut să definească el însuşi momentul apariţiei sale în literatură. Vorbind despre anii de la începutul secolului, când iau naştere primele sale naraţiuni, Sadoveanu a scris Sn *Anii de ucenicie;* „Meşterii

cei mari de vorbe şi visuri trecuseră : Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai aşteaptă ceva tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare;* Vlahuță ostenise şi, odată cu încetarea *Vieții,* părea că renunțase la toate; Caragiale şi Coşbuc numai, cînd şî cînd, dădeau semn că încă se află cu noi; Duiliu Zamfirescu şi Ion Slavici publicau, rar, la reviste inaccesibile învățăceilor săraci." Sadoveanu a devenit nu numai scriitorul cel mai fecund în epoca începută acum, dar şi acel care o va domina. El este acela care culege condeiul căzut din mîna marilor maeştri.

Caracteristica începuturilor sale este siguranța lor aproape deplină. Citind ^primele sale narațiuni, întâmpinăm unele ecouri ale creației literare anterioare, dar nici o dibuire, nici o stângăcie. Eminescu a lăsat urma incertitudinilor sale de debut. îl putem^ ghici, dar nu-l aflăm întreg în poeziile, din *Familia.* Caragiale nu este deplin el însuşi în bucățile din *Ghimpele,* din *Revista contimporană.* Ajuns relativ târziu la expresia literară, Creanga a fost un meşter perfect odată cu prima lui pagină, dar înflorirea lui a fost de scurtă durată. Nici Sadoveanu n-a lăsat urmele vreunei rătăciri pe căi foarte ocolite înainte de a se regăsi pe sine într-o originalitate sortită fecundației celei mai lungi. După cincizeci de ani şi mai bine de activitate literara, creațiile maestrului, mai grele de gînduri, purtând întipărirea experiențelor adunate în lungul răstimp, au totuşi prospețimea primelor înfloriri.

Deschid încă o data primul volum al *Operelor* şi recitesc *Cîntecul de dragoste,* compus prin 1901, adică într-un moment cînd scriitorul nu împlinise poate douăzeci şi unu de ani. Mă opresc în fața unei pagini descriptive: „în noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit ; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodata, prin cununile întunecate de deasupra, vine o şoaptă plină de mâhnire de departe, cine ştie de unde, apoi trece înainte, se mistuieşte ân noaptea frunzişurilor. In răstimpul de linişte izvorăşte din adâncuri plîngerea singuratică şi duioasa a buhnei, ca o chemare omenească ; apoi, o tresărire abia simțită, o fîlfâire de aripi, un fior depărtat de frunzişuri, în ierburile umede de la marginea poienii porneşte cîrîitul înăbuşit al unui cristei; după un răstimp, o prepeliță țipa mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru prin roata rumăna a luminii. Tăcerea, se întinde iar, mai adîncă; greierii târâie monoton în linîştea mare; ângînarea lor tristă pare_ că izvorăşte din negura veacurilor. Şi iar vine o şoaptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrânul codru oftează."

Ecouri din creația anterioară a marilor scriitori pot fi înregistrate în această pagină. „Plîngerea duioasa" conține un epitet care vine de la Alecsandri. Verbul „izvorăşte", pentru a desemna apariția unui fenomen, a fost folosit de Eminescu. Dar mai cu seamă eminesciană este punerea în legătură a unui fenomen cu imensitatea sau cu veşnicia: „îngînarea lor (a greierilor) tristă pare că izvorăşte din negura veacurilor". Urmaşul lui Alecsandri şi Eminescu este el însuşi un mare poet original. Organizația lui nervoasă şî morală este dintre cele mai sensibile şi mai adânci. Ochiul vede, urechea aude; toate simțurile lui vibrează. Simte umiditatea locurilor, înregistrează toate mişcările, timbrele deosebite ale glasurilor naturii, intensitatea şi depărtările dintre ele. Diferențierea impresiilor, mai ales a celor auditive, este neobişnuită. Cristeiul scoate un „cârâit", prepelița „țipă", greierii „târâie", glasul lor este o „ângânare", o şoapta ncdeterminată „vine", „trece", „se mistuieşte". Sunetele vin „de departe", izbucnesc „aproape de noi". Se aud susure slabe, tresăriri abia simțite, „un fior depărtat". Dar toate aceste impresii nu rămân la suprafață, ci pătrund ântr-o regiune mai adîncă, se dezvoltă în sentimente pe care poetul le atribuie naturii. O şoaptă este „plina de mâhnire", buhna scoate o plângere „singuratică şi duioasă", „ca o chemare omenească". Deşi nu lipsesc impresiile văzului: „ochiul de foc" al poienii, fulgerul „negru" al liliacului, „roata rumăna" a luminii, bucata este esențialmente muzicală nu numai prin preponderența notelor auditive, dar şi prin întreaga ei organizare, cu revenirea în refren a aceleiaşi teme muzicale, acuzată de introducerea ^frazei finale prin conjuncția *fi*: „Şi iar .vine o .şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrînul codru oftează". Interesant este de remarcat că cei doi *şi* din micul text citat au funcțiuni deosebite : cel dintâi exprimă o re-

petiție, cel de al doilea — o consecință. O astfel de nuanțare a expresiei vădește un artist stăpân pe toate mijloacele sale. Aceasta pagină a începuturilor manifestă o plenitudine şi un echilibru pe care rareori le putem semnala la un artist atît de tînăr.

Scriitorul ajuns atît de timpuriu la măiestrie,, n-a încetat să să dezvolte. Pentru a înțelege sensul evoluției sale, alătur pasajul din 1901 cu unul scris după patruzeci şi patru de ani. Iată această pagină descriptivă din *Anii de ucenicie :* „Deodată, după o plasă de zăvoi des, aud larmă de glasuri, care creştea cu cît mă apropiam. Cu şuiet de vînt, prin văzduhul limpede, trece pe deasupra-mi un stol de rațe mici, apoi altul; m-au văzut ş-au făcut un ocol înălțându-se brusc şi grațios, trec în fundul zării, se întorc si cad după alte pneuri de sălcii. Drama din preajma mea conteneşte o clipă. Prin rariştile luncii zăresc ghiolul de apă nouă de dincolo, şi inima prinde a-mi bate cu grăbire. Pentru întîia oară în ^ cariera mea de vânător am înaintea ochilor cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă. Feluri de feluri de rațe, rațe crihance, rațe de şuvoi, rațuşte mărunte şi iuți ; pe urmă americani cu plisc lung,' ibişi, lopatari, stârci albi; nagîți şi lari; gîşte şi gîrlițe — toate erau grupate pe familii şi simpatii; petreceau ca într-o împărăție a bucuriei; fără grijă se bucurau de soare şi de lumină ; îşi aveau răstimpul de popas în această minune a lumii pe unde mai trecuseră şi în alte primăveri şi toamne fără s-o găsească ; şi acum le apăruse din necunoscut, din soare, din pamînt; era o minune efemera a dezghețurilor, care rnîrii nu va mai fi ; în acest rai de o clipă, care amintea speciilor lor apele dintru început ale creației şi lacurile din vechiul ev al topirii ghețarilor, se desfătau, avînd în ele soarele primăverii şi al iubirii. Curând vor pleca spre destinul lor şi niciodată nu vor mai face un astfel de popas, căci niciodată combinațiile în aparență capricioase ale stihiilor nu vor mai crea pentru migrația lor un atare peisagiu. De atunci, în ani şi ani, n-am mai apucat, în acele locuri ale târgului meu de naştere, asemenea primăvară grabnică de sfîrşit de Faur, asemenea năvală de dezgheţuri, asemenea lacuri alpine, asemenea popasuri glorioase ale sălbătăciunilor aripate. în acel an anumit, în acele zile unice de explozie solară, a apărut acea minune nerepetată a ochilor mei^ de vînator la începutul carierei. Fără ca să fie nimic asemănător între ce era acum şî ce fusese odinioară, aveam şi eu o dată priveliştea măreața pe care o avusese un strămoş din alt ev, în aceleaşi locuri, însă în epoca unui Şiret curgând plin în albia lui superioară. Ca şi cel de demult, mă cutremurasem şi eu de izbucnirea vieții Care venea şi trecea cu larmă de vijelie şi tunet."

Multe şi variate deosebiri despart cele doua descrieri. Lexicul a priniit multe neologisme. Ştiința scriitorului a crescut; dispune de o bogată terminologie ornitologică. Vechea descriere era constituită numai' prin juxtapunere şi coordonare; apar acum numeroase subordonate; fraza a devenit mai bogată si mai complexă. Atitudinea-scriitorului este tot atît de deschisă în fața lumii exterioare. Impresiile sale sînt tot atât de numeroase, dar ele nu se mai adâncesc în sine, în stări ale sentimentului, ci se înalță şi se limpezesc în cugetare. Scriitorul arată un fel de detaşare fața de privelişte. Mulțimea de necrezut a păsărilor migratoare, aduse de primăvara timpurie, este „cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă". Ceea ce se vede este spectacol, *drama.* Scriitorul are o atitudine de naturalist față de păsăretul bălttt\ îl vede grupîndu-se pe *familii* şt distinge *speciile* lui. Şi de data aceasta fenomenul particular este proiectat în perspectiva veacurilor. Dar pe acestea le înțelege acum ca un geolog şi un astronom, priveliştea sugerîndu-i o epocă îndepărtată a pământului cînd, prin „explozie solară", pământul fusese cuprins de ape: „vechiul ev al topirii ghețarilor". Apare astfel tendința scrutorului de a stăpâni prin intelect impresiile sale. Noua atitudine produce numeroase consecințe în limbă, ân lexic, în legăturile mai rare de cuvinte, ân construcții. Dar, deşi impresia s-a intelectualizat, ea n-a pierdut nimic din frăgezimea şi forța ei. Uimirea îl stăpâneşte pe poet, care notează în mai multe rînduri aceasta „minune a lumii", „mmune efemeră", „minune nerepetată". -Dar uimirea oare subliniază miracolul în atîtea feluri este un efect al minții.

în aceasta întinsă curbă a evoluției sale s-a înscris contribuția atât de bogată a scriitorului, marcând locul său în istoria mai nouă a literaturii noastre. Ca şi înaintaşii de care

i-a plăcut adeseori sa-şi amintească, întocmai ca Neculce, ca poetul popular, ca Alecsandri^ Eminescu, Creangă, Slavici, Coşbuc, Vlahuţă, Delavrancea ş.a., Sadoveanu reprezintă linia naţională şi populară în dezvoltarea literaturii noastre. Această poziţie produce consecinţe felurite în limba şi arta lui literară. Este unul din scriitorii care au dat o întinsă folosinţa oralităţii populare. Propunîndu-şi să redea felul de a vorbi al moldovenilor, Sadoveanu a folosit forme de vorbire, unele particularităţi fonetice şi morfologice, elemente de lexic, locuţiuni şi construcţii ale modelelor sale din viaţă, Continuînd linia lui Creangă, Sadoveanu a dat drepturi de cetate literară multora dintre particularităţile graiului mol-? dovenesc. Aceste particularităţi au apărut şi atunci cînd scriitorul vorbeşte în numele său. în ambele cazuri însă le-â încadrat în structura generală a limbii literare mai noi, evitînd astfel impresia unui regionalism accentuat. Scriitorul s-a amuzat odată de vorbirea prea pronunţat regională a unuia din foştrii săi profesori, care se adresa clasei: „Estt acolo unu: acela puni la cah* taţi." Un lingvist va putea stabili odată ce şi cît a reţinut Sadoveanu din graiul lui de acasă. Cercetarea va întări, desigur, impresia că limba lui Sadoveanu este limba noastră literară, aşa cum s-a format în secolul al XlX-lea, cu singurele şi puţinele adausuri menite s-o localizeze. Creangă este mai regional.

Folosind o limbă echilibrată, dar adevărată şi vie, Sadoveanu a făcut să vorbească pe oamenii săi într-un fel care nu aminteşte pe al vreunuia dintre înaintaşi. Percepem, ascultând pe aceşti oameni, alt ton, o altă atitudine decît la oricare din scriitorii liniei naţionale şi populare din dezvoltarea literaturii noastre. Vorbirea oamenilor lui Sadoveanu manifestă o deosebită cultură socială şi morală prin pohV teţea, prin rezerva, prin umorul ei discret, prin unda de poezie care o străbate. Ascultaţi pe moş Leonte Zodierul în *Hanu-Ancuţei:* „S-ascultăm povestirea comisului... a strigat cu glasu-i repezit moş Leonte Zodierul. S-ascultăm povestirea cinstitului comis ! Sa vedem dacă avem pe lîngă noi ce ne trebuie şi s-ascultăm. Chiar tare vroiam sa te rog, comise Ioniţă, să nu-ţi uiţi datoria şi cuvântul. Noi, aici, de când ţin eu minte, încă de pe vremea Ancuţei celei de demult, am luat obicei să întemeiem sfaturi şi să ne îndeletnicim cu vin din Ţara-de-Jos. Gustînd băutură bună ascultăm înrimplări care au fost. Socot eu, cinstite comise Ioniţa, că nu se nmai găseşte alt han ca acesta cât ai umbla drumurile pământului. Aşa ziduri ca de cetate, aşa zăbrele, aşa vin — în alt Ioc nu se poate. Nici aşa dulceaţă, aşa voie-bună, ş-asemenea ochi negri: eu parcă tot subt eî aş sta pînă ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor... Nu trebuie să-ţi încrunţi sprîncenele, jupîneasă Ancuţă, căci eu am fost prietin maicii tale. I-am căutat şi ei în cartea de zodii, cum ţi-am căutat şi dumltale. Foarte bine şi foarte adevărat i-am spus, şî socot că nici dumneata n-ai rămas nemulţumită."

Formulele de politeţe ale adresării : „dnstite comise Ioniţă", rezerva în expresiune a dorinţei: „chiar tare voiam sa te rog, eufemismul : „ne îndeletnicim cu vin din Ţara-de-Jos", tactul şi umorul ou care este introdusa declaraţia omagială adresată Ancuţei după enumerarea celorlalte superiorităţi ale hanului ei: „Aşa ziduri... aşa zăbrele, aşa pivniţă, aşa vin... asemenea ochi negri", sugestia poetccă legată de metafora „limanul cel fără de vifor" — toate acestea ne pun în faţa unui exemplar uman aparţinînd unei lumi înzestrate cu multe cuceriri ale culturii sociale şi morale. Românul din clasele populare este un astfel de om. Aceasta mi se părea fi sugestia cea mai însemnată care se degajează din vorbirea aleasă, poetică, adînc cultivată a oamenilor lui Sadoveanu. Caracterizarea limbii lor ca una care reţine singurele forme ale vorbirii populare nu mi se pare deloc că istoveşte fenomenul. Scriitorul a dat acestei limbi o potentă sporită, un tipism bogat în semnificaţii, prin care el a adus omagiul cel mai înalt culturii interioare a poporului nostru.

Aproape toţi scriitorii liniei căreia îi aparţine Sadoveanu sînt poeţi ai naturii. Dezvoltată din poezia populară, sentimentul naturii este puternic reprezentat în seria literară care începe cu Alecsandri şi Eminescu.

Arta peisajului, sentimentul fuziunii cu natura, corespondenţa acesteia cu pasiunile omului au primit o mare dezvoltare la Sadoveanu. Dar, spre deosebire de mulţi dintre înaintaşii sau contemporanii lui, Sadoveanu n-a dat peisaje generalizate, de pildă o pădure sau o baltă, aşa cum pot apărea în orice loc al pământului. Peisajele sale sînt deter-

minate, sînt peisajele țării noastre, ale întregii țări, ale luncii Șiretului și Moldovei, ale Deltei și ale bălților Dunării, ale dealurilor și ale munților Moldovei, și ale Ardealului. Geografia țării trăiește în opera lui Sadoveanu aproape cu toate regiunile ei. Scriitorul numește locurile descrise, le leagă de coordonatele lor geografice, le indică pe hartă. Descrie pădurea de la Solomonești, pîrîul Cerbului, apa la podul Dumbraviței, miriștile din drumul Hîrlăului. A rezultat astfel o evocare poetică ațării, a munților, a pădurilor și a apelor ei, a construcției ei geologice, a faunei și florei, a cărei întindere și varietate depășește tot ce s-a obținut în producția poetică anterioară.

Dacă încercăm să deslușim procedeele artei descriptive a lui Sadoveanu întâmpinăm, o mare mulțime de mijloace. Voi aminti numai două din ele. Mai întîi, folosirea corespondenței ^ natură-om, realizată prin întrunirea în aceleași construcții a verbelor și locuțiunilor descrierii cu acele ale simțirii, ca în exemplul spicuit dîntr-o scriere mai veche: „Șoaptele frunzarelor păreau tremurarea unui suflet; creșteau din anbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, spuneau ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist. Și cînd tăceau bolțile nesfîrșke, parcă și sufletul din mine tăcea, sta neclintit, așteptînd ; n-aveam bucurie, n-aveam durere, intram parcă în nesfîrșita fire, în marea bogăție a pămîntului. Iar cînd tresărea în murmure și în oftări codrul, cînd începea să curgă și să crească valul vânturilor, fiori grei îmi răscoleau sufletul, un cântec înfricoșat pornea în mine, cântecul care prevestea și cerea iubirile tinereții."

Puterea de proiectare în natură, atribuirea uneî expresii înfățișărilor firii este cu totul obișnuită în arta lui Sadoveanu : „Parcă voiau să-și smulgă rădăcinile din pămînt, așa se frământau plopii cenușii de la marginea poienii; iar fagii bătrîni se cutremurau mânioși, se aplecau prelung și iar se îndreptau, pe cînd printre ei, ca pe niște cărări ghețoase, din inima codrului, zrvîcnea cu vârtejuri, cu frunze spulberate, cu găteje, mânia furtunii. Un zvon greu creștea între nourii negri și în poiana frământată ca de spaimă — creștea ca o buciumare prelunga, chemând spaima din zarea mohorîtă, înăbușită de pulberi răsculate. Așa crescu bubuind buciumarea pădurii, învăluiri dese de stropi se. abă-

tură, duduiră ușurel și la geamurile mici, se depărtară — și, deodată, ca o mânie care obosește, cu oftări de ușurare se alinară adîncurile, și soarele străluci deodată orbitor în toată poiana."

Ca mai pretutindeni în operele sale, Sadoveanu a dat și acestei descrieri o organizare muzicală, mai întâi prin introducerea unui crescendo șî a unui descrescendo, >dar și prin efecte fonetice, ca de pildă seria expresivă a grupului *bu* în evocarea furtunii: „buciumarea prelungă", „bubirind buciumarea", apoi seria impresivă a vocalelor deschise și a diftongilor în descrierea încetării furtunii: „cu oftări de ușurare se alinară adâncurile, și soarele străluci deodată orbitor în toată poiana".

Cu timpul, acest vuiet al naturii în jurul oamenilor și în interiorul lor s-a potolit: omul cu problemele lui a pășit pe primul plan al creației. Legîndu-se cu îndemnuri ale vremii sale, care arata o mare preferință nuvelei și romanului psihologic, epoca mijlocie a scriitorului ne-a dat opere ca *Haia Sanis, Duduia Margareta, Însemnările lui Neculai Manea* ș.a. Mediul provincial, sufletele care agonizau în orînduirea vremii au apărut ân filele acelor cărți mult citite. Din alte regiuni ale societății se iveau sufletele celor umiliți și ofensați, țăranii români, apoi marile energii rebele care prelungeau în creația cultă a zilelor noastre pe omul baladelor populare, sau omul din popor, trezit la o nouă conștiință a demnității și menirii lui, în operele mai noi ale scriitorului. Din trecut se lămureau oamenii veacurilor apuse cu o mare intuiție și știință a rânduielilor de altă dată, a vieții și limbii vechi.

Romanul istoric al lui Sadoveanu, *Frații Jderi, Zodia Cancerului, Nicoară Potcoavă,* a crescut peste tot ceea ce realizase trecutul prin C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Ganc ș.a. Noi mijloace ale limbii și artei literare au apămt. Cercetarea sa obține mereu tot alte și alte lumini asupra lor. Dar de pe acum se poate spune că opera lui M. Sadoveanu este cea mai vastă sinteză artistică a naturii și societății românești din câte cunoaște literatura noastră, realizată pe linia de dezvoltare a inspirației naționale și populare, printr-o adîncă și originală lucrare de transformare și îmbogățire a limbii și artei Kterare.

Un nou sunet, imposibil de confundat cu altul, a apărut în aceste împrejurări. Fără opera lui Sadoveanu, literatura noastră ar fi fost lipsită de cea mai importanta contribuție în epoca de după Eminescu. Odată cu ea, literatura noastră a atins una din culmile **ei** cele mai înalte. Conştiinţa de sine a poporului românesc, încrederea în puterile lui, de creaţie au făcut un **maTe** pas înainte prin aceasta operă.

1955

SINONIME, METAFORE ŞI GREFE METAFORICE LA TUDOR ARGHEZI

Procedeul acumulării de sinonime, foarte frecvente în comunicările orale, corespunde unei îndoite nevoi a exprimării: 1. căutarea, termenului propriu, care poate să nu se prezinte de la început vorbitorului; 2. obţinerea efectului stilistic al intensificării. Seriile sindnimice sînt, deci, rezultatul unor retuşări succesive sau produsul tendinţei de a spori încărcătura afectivă a comunicării. în realitatea concretă a vorbirii este destul de greu a desluşi care dintre aceste nevoi determină seria cuvintelor sau a sintagmelor cu înţelesuri apropiate. Citez, pentru exemplificare, comunicarea făcută de Costake Ioniță, un bătrîn de 77 ani, anchetatoarei lui: „Mulpumin dumitale... Iaca mai hodinesc şi io, că d-alceva nu mai sînt bun. Mă uit la băiatu ăsta. Io nu mai poci sa iau nici lemnu-n mană. M-am şubrezit rău de tot, sînt nevoiaş...*[1] — A. Istrătescu, *Texte populare din judeţul Prahova,* în *Grai şi suflet,* III (1927), nr. 1, p. 161. Ţesătura sinonimică a acestui text, în care fiecare dintre ideile exprimate revine într-o a doua sau chiar a treia variantă **a** formulării ei, poate fi produsă fie de dorinţa vorbitorului de **a** face mai clară comunicarea Iui, fie de îndemnul sublinierii mai accentuate a sentimentului care o însoţeşte, fie de ambele aceste tendinţe deopotrivă.

Acumularea sinonimelor este un procedeu oral. Arghezi **î-a** dat o întinsă întrebuinţare în poezia lui, mai ales în fazele mai noi ale acesteia, unde mai pot fi -semnalate şi alte procedee ale oralităţii, precum expresiile şi locuţiunile populare, anacolutele, formele regionale de limbă etc. Mă opresc,

deodată aceasta, la acumularea sinonimică, folosită de nenumărate ori în *Cîntare Omului.* Omului începuturilor, poetul îi spune : „N-aveai nici loc, nici ţară, nici neam şi nici un nume." Pentru Jîpsa de identitate a acestui om dinaintea procesului istoric, poetul foloseşte o enumerare în care termenii succesivi sînt sinonimi prin ideea unică exprimată de ei: negaţia oricărei determinări, vacuitatea preistorică. Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de 3
poet, Chiar dacă dicţionarele nu o. cunosc între cuvinte ca : loc şi ţara, neam şi nume. în construcţia: cetăţenii din orice *loc* al *ţarii,* oricare ar fi *neamul* sau *numele* lor, sînt egali în faţa legii — cititorul percepe anevoie o apropiere de înţeles între cuvintele subliniate, în timp ce o astfel de apropiere între aceleaşi cuvinte este evidentă în versul lui Arghezi. Raportul de^sinonimie se precizează, deci, nu numai prin înţelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar şi prin legaturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înţeles, atâta timp oît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înţeles în anumite contexte. Este ceea ce se întâmplă în multe versuri ale Iui Arghezi, precum: »Tu (omule !) ţi-ai întins pământul, mormântul şi destinul" (cînd ai cucerit poziţia verticală) ; (primul om era) „Strein în pribegie, plăpînd şi veneţie*', (coborând din cer, unde a câştigat unele din darurile sale, omul se găseşte) „Pe drum la pogorîre, din ceruri, din zenit" ; (mâna omului) „Ştie să mângâie, să vindece, s-alinte" etc. Puţine dintre cuvintele aparţinînd acestor structuri enumerative sânt înregistrate ca sinonime în dicţionare, dar deosebirea dintre ele se reduce, şi înţelesul'lor tinde sa se unifice în versurile citate.

Raportul de sinonimie dintre mai multe cuvinte se precizează fie între înţelesurile lor proprii, fie ântre un astfel de înţeles şi Imţelesul figurat, metaforic al unui alt cuvînt. Este ceea ce se întîmplă în poezia *Flacăra păzită* din ciclul *Cîntare Omului,* din care transcriu :

La flacăra, păzită sa nu.ţi-o fure vîntul.
Te ispitea comoara ce fi-o *dădea pămîntul.*
Ascunsă-ntr-o firidă de piatra si-ncuiată
Ea trebuia scobită adînc fi dezgropata,
Şi apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie fi doagele de fier.

Iţi trebuia răbdare, credinţă fi putere
Să-nlături aşternutul de pături de mistere.
Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flamînzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit?
Şi cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură de-abia-nchegată-n carne,
Cînd tainele şi somnul Lăuntrice, vecine,
Se prelungeau din ocna pămîntului şi-n tine?

Poezia, celebrând descoperirea metalelor, extragerea lor din **pamînt,** ni se înfăţişează ca o deasă ţesătura_ sinonimică. Metalele sânt denumite figurat, când *frînturi de giuvaer,* când ca o *comoară.* înainte de extragerea lor, ele stăteau ascunse şi încuiate. Actul extragerii metalelor este exprimat prin cuvintele : *scobită, dezgropată, să-i spargi, sâ-nlături, să smulgi, s-o răstoarne* — cuvinte aparţinând ,unor sintagme deosebite. Pentru a executa acţiunea dezgropării metalelor, omului îi trebuia : *răbdare, credinţă şi putere,* petalele, înainte de savîrşirea acestei acţiuni, stăteau ascunse în *pamînt* — un cuvînt propriu, după care urmează lunga serie^ sinonimică a metaforelor care i se substituie : „firidă de piatră", „aşternutul de pături şi mistere", „tăcerii cetluite cu lespezi de granit", „tainele şi somnul lăuntrice", „ocna pământului". Toate aceste expresii figurative sînt substitute metaforice ale cuvîntul care le precede : *pămîntul,* şi alcătuiesc, împreună cu acesta, o lungă serie sinonimică.

Atingem, odată cu această din urmă observaţie, un procedeu frecvent al poeziei lui Arghezi: sinonimia prin succesiune de metafore. Subliniez procedeul şi într-o altă poezie a lui Arghezi, în *Parada* (din ciclul *Stihuri noi,* 1946—1955). Poetul descrie năvala de fluturi în faţa ferestrei lui luminate, în timpul nopţii, când veghează. Pentru a desemna mulţimea fluturilor, estle întrebuinţat substantivul colectiv *fluturime,* căruia i se substituie, în cursul poeziei, sinonimele; *grămadă, gloată, puzderii, stoluri;* precedate de o serie de metafore : *valuri, ploi, ninsori de fluturi.* Este interesant de observat ca ân *Parada* denumirea noţiunii principale, aceea care constituie subiectul ânsuşî al poeziei, se face mai ântîi prin succesiune de metafore,' după care urmează seria de sinonime cu înţeles propriu. Substituţia operează aici de la figurat la propriu, dar şi direcţia contrarie a substituţiei, de

Ia propriu la figurat, poate fi semnalată, aşa cum am făcut maî sus, în legătură cu poezia *Flacăra păzită.* Alteori, în fine, succesiunea metaforelor sinonime se dezvoltă fără expresiunea termenului propriu substituit de ele. în *Parada,* diferitele specii de vietăţi venite Ia fereastra poetului determină, fiecare în .parte, cîte o altă metaforă sau comparaţie, în care *tertium comparationis* este împrumutat fie lumii animalelor *(porumbei, lăstuni, şopîrlă, vite, ciute, cerbi, căprioare, viespi, muşte, lăcuste, uliu),* fie lumii umane *(mireasă, crăiasă, Ofelia, mitropolit, paiaţă),* fie obiectelor obţinute de meşteşugul oamenilor *(chivăre, scuturi, odăjdii, mărţişoare, bumbi, cuişoare, mărgele, ac-cu-gămălie, manta cu comanac, paftale, cataramă, verigi, zale),* fie materialelor artistice şi pietrelor preţioase *(borangic, atlaz, mătase, cristal, catifele, smalţ, lac, poleială, chihlimbar, smaralde, mărgăritare),* fie anei scrisului *(chirilică, punct de întrebare, Utere, slove egiptene, abecedar)* etc. Imaginaţia poetului este neistovită pentru a găsi analogiile de aparenţă dintre diferitele specii de gîngănii privite de el şi întinsa sferă a lumii de fiinţe şi lucruri din depozitele reprezentării lui. Dar expresia acestora din urmă se urmează în serie de metafore fără amintirea termenului substituit. Aşa, de pildă, în versurile :

O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Şî de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,

unde metafora „chirilică" este urmată de alte metafore culese deopotrivă din terminologia semnelor grafice: *punct de întrebare, alfabete, litere, slove egiptene, abecedar.* Fiecare dintre aceste cuvinte substituie pe cel anterior şi constituie împreună o serie de metafore sinonime.

Uneori o metaforă generează pe alta, în interiorul aceleiaşi construcpi sau în construcţii succesive, dar atunci relaţia între cele două metafore nu este aceea de sinonimie, ci un alt tip de relaţie, pe care o vom numi grefă metaforică. Culeg exemplele, în această privinţă, tot din *Parada,* unde, dealtfel, uneori, metaforele alternează cu comparaţiile. Iată versurile:

Una-n văluri de mireasă
Are pasul de crăiasă,
E albastră şi frumoasă,
Scrum de umbră somnoroasa
Şi-i subţire, din tipare,
Ca un fum şi ca o boare.
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul-mic, ,
Şi-i gingaşă şi suavă
Ca Ofelia bolnavă.

Metaforele acestui context poetic se referă la elitrele vietăţii („văluri de mireasă"), la atitudinea ei •în mişcare („Are pasul de crăiasă"), la întreaga ei alcătuire şi consistenţă („Scrum de umbră somnoroasă", „fum", „boare", „borangic"). Dacă examinăm această din urmă serie metaforică, putem stabili o anumită sinonimie între termenii ei: pentru a evoca puţina consistenţă, uşurinţă, oarecum imaterialitatea vietăţii, poetul foloseşte seria de metafore substituibile: „scrum de umbră", „fum", „boare", ^„borangic", dar pe această din urmă metaforă se grefează o alta : borangicul din care i se pare a fi făcută insecta : „S-a urzit în Carul-mic". Această din urmă expresie nu mai înlocuieşte pe cea precedentă, ci derivă din ea şi o îmbogăţeşte. Relaţia dintre aceste două metafore nu mai este sinonimie, ci de un alt tip, pe care cred că îl poate desemna termenul grefă.

Semnalez, în aceeaşi poezie, şi alte grefe metaforice ; o alta specie de vietăţi este desemnată prin metafora : „nişte pui de porumbei", după care urmează determinarea prin grefă : „de argint şi de polei". Altă specie scăldată în lumina ferestrei provoacă metafora : „în odăjdii de atlaz (elitrele) / Vin lăstunii mici la iaz" (lumina ferestrei) ; pe această din urmă determinare se grefează metafora: „Să se bucure şî scalde / în viitoarea de smaralde". Alte vietăţi sînt văzute metaforic ca : „Ciute, cerbi şi căprioare", dar nevoia de a exprima structura lor minusculă şi minuţios lucrată aduce grefa: „Prefăcute-n mărţişoare". După o enumerare metaforică a altor specii *(vite, viespi,* ***muşte.***

lăcuste), urmează metafora cu caracter blînd-ironic care le subsumează : *fiarele* — dezvoltată, cu referire la slăbiciunea şi inocenţa lor, în construcţia : „fiarele-au ajuns sfioase", adâncită prin grefa menită să susţină determinarea conţinută în complementul de mod al construcţiei citate : „Şi-s cusute cu mătase."

Exemplele citate arată că poetul nu se mulţumeşte cu simpla substituţie metaforică. El o prelungeşte pe aceasta prin alte metafore adiacente. Acest procedeu, împreună cu acel al sinonimiei şi al metaforelor sinonime, descrise mai sus, completează unul din aspectele cele mai izbitoare ale stilului lui Arghezi: exuberanţa lui verbală şi imagistică. Poezia românească nu oferă un alt exemplu asemănător al unei astfel de exuberanţe. Caracteristica aceasta trebuie neapărat reţinuta pentru a înţelege una din direcţiile stilistice ale poeziei (car şi ale. prozei) româneşti în epoca dominată de influenţa lui Arghezi. Desigur, înrâurirea lui Arghezi este mult mai întinsă ; ea a lucrat deopotrivă în domeniul vocabularului, al sintaxei, al formelor prozodice, dar, pe lîngă acestea, abundenţa verbală şi metaforică este una din trăsăturile prin care poetul a acţionat cu mai multe rezultate asupra, contemporanilor şi urmaşilor lui.

t963

ALEGORISM

[V. Voiciiescul

Adunîndu-şi versurile sale într-un compact volum din seria ediţiilor definitive ale Fundaţiei regale pentru literatură şi arta, Vasile Voiculescu ne înfăţişează rodul unei activităţi poetice de peste treizeci de ani. Prima sa culegere de *Poezii;* apărută în 1916, conţinea bucăţi scrise cu ani în urma şî care, în ciuda slabului ecou trezit în aceeaşi vreme, puteau îngădui unui cunoscător să constate că un poet nou făcea să răsune primele Iui acorduri. Epoca era neprielnică discuţiilor literare. Zvonul cărţilor apărute atunci, în preajma războiului, se înăbuşea curând, în toamna aceluiaşi an, un prieten îmi aducea la Iaşi un caiet cu versuri copiate din manuscrisele unui tînar medic, întâlnit în societatea Iui Vlahuţă. Ne întorceam la circulaţia străveche a operelor în manuscrise şi copii, ca ori de cîte ori o mame strîmtorare a vieţii publice impune spiritului mijloace primitive de a se comunica. Multa vreme am purtat cu mine file din caietul copiat din manuscrisele lui Voiculescu. Nimeni nu trebuie să dorească întoarcerea vremurilor în care lucrările literare ajung cu atîtea greutăţi şi uneori cu atâta întârziere pînă la cititorii lor.

Mesajul care te atinge pe aceste căi, străjuite de multe obstacole şi protejate numai de concursul binevoitor al norocului, are însă farmecul luî. Ne înapoiem Ia zilele lui Balcescu şi Alecu Russo. Momentul literar urmat de hiatul războiului şi al refugiului fusese acela al poeziei de cugetare, care impusese cu puţini ani mai înainte numele Iui Pauait

Cerna şi îşi găsise un teren fertil de cultură lîngă catedra de estetică a lui Mihail Dragomirescu şi la revista lui, *Convorbiri critice,* cu D. Nanu, cu Cerna însuşi şi cu alţii. Dincolo, în paginile elegante ale *Vieţii noua,* pe care Ovid Densusianu le făcea să apară ou o grijă atît de meticuloasă, tronau simboliştii. Eu însumi mă legasem de gruparea, acestora din urmă, dar urechea nu-mi putea rămîne surda pentru ceea ce aflam ca zbor mai înalt al gîndirii în tabăra opusă. Primul volum al lui Voiculescu apăruse la cîţiva [ani] numai după moartea prematură şi atît de deplânsă a lui Cerna şi iată că locul lui părea acum ocupat. Cine va studia evoluţia poeziei noastre lirice după dispariţia lui Eminescu va trebui' să urmărească drept o categorie specială ceea ce s-a numit „poezia filozofică".

Mai multe serii de poeţi, din posteritatea lui Eminescu, au crezut că frumuseţea poeziei provine din valorile ei de conţinut. Pentru mulţi clin aceştia a compune poetic însemna a gîndi cu înălţime şi nobleţe. Aceasta a fost aspiraţia cea mai de seamă a lui Cerna. Aceasta mi se dovedea acum a fi şi năzuinţa lui Voiculescu. Desigur, erau mari deosebiri între unul şi altul. Cerna era un panteist, şi partea cea mai bună a operei lui pornea dintr-un puternic sentiment al vieţii, pe care, simţind-o zvîcnind în natură ca şi în sine însuşi, o întocmea ca obiectul cultului său frecvent. Simpatia lui mergea către omul etern, al cărui chip se complăcea să-1 desluşească în Divinitatea însăşi, ca şi dincolo de suspinele de mult înăbuşite ale primilor creaturi, sau ca în acele, surde, ale poporului. Un vitalism cu rădăcinile în Goethe se amesteca cu un umanitarism care îşi recunoştea profetul în Tolstoi şi alcătuia formula multiplă a lui Cerna, atît de seducătoare pentru anii noştri tineri.

V. Voiculescu ne întâmpina într-acestea ca un om religios, în căutarea unui Dumnezeu transcendent şi ca o fiinţa trăind în strânsă comuniune cu viaţa poporului ale cărui basme el le transforma în simboluri grele de înţeles. Poetul reflexiv se aşeza sub semnul marilor melancolii byroniene, ca atunci când ne evoca pe tânărul purtând la pălărie unul din fulgii desprinşi din poemele luî Satan (poate acelaşi pe care, căzând în haos, îl urmăreşte V. Hugo în *La Fin de Satan):* figură a eternului neliniştit, simbol al „naturilor problematice", în care nu era greu a desluşi imaginea cea mai iubita a poetului însuşi.

Evoluţia lui Voiculescu s-a urmat liniştit. Poetul nu face parte din naturile care se dezvoltă prin subite schimbări de direcţie, deşi vom vedea pînă la ce grad şi în ce forme noutatea se introduce ân opera sa. Astăzi încă motivele şi tehnicile sale sînt într-o anumită măsură acele ale începuturilor. Ca la toţi poeţii la care actul poetic porneşte de la idee, de la o vedere ingenioasă a minţii, mijlocul cel mai des folosit de poet este *alegoria,* adică sensibilizarea unei realităţi morale printr-o imagine concretă. în timp ce Eminescu sau Cerna filozofează direct, nedispreţuind* pe alocuri exprimarea concepută a gîndirii, Voiculescu cugetă prin alegorii, prin parabole şi apologuri, cu care el sporeşte vechiul tezaur al cărţilor sacre şi al tradiţiei mistice, rămasă până astăzi principalul izvor al culturii Iui.

Nenumărate sânt alegoriile pe oare le subliniem în poeziile recitite acum în prezentarea ediţiei definitive. Poetul se simte ca un diamant spălat de mâna Domnului în apele eternităţii; el este un arcuş purtat pe o vioară de mâna luî Dumnezeu; un potir turnat de marele Faur ; cugetarea lui veghează ca un corăbier care întâlneşte „ostroave mari de idealuri". Durerea este pentru el „o piatră-n care zac vine întregi de aur", şi, după modelul poeziei ştiinţifice, fixat de Guyau în versuri mult citite de generaţia mai veche, poetul foloseşte alegoria discului lui Newton, închipuind cum Dumnezeu amestecă culorile diferitelor clipe ale vieţii pentru a obţine, în vînturătoarea lui, strălucitoarea lumină a sfârşitului.

Criticii romantici, un Fr. Schlegel printre cei dintâi, au arătat de mult că în timp ce arta clasică a fost simbolică, arta creştina a devenit alegorică. A fost o idee mult reluată pe vremuri aceea potrivit căreia conceptul mai bogat în conţinut spiritual al omului creştin nu s-ar putea asocia deoît dinafară şi oarecum într-un chip silnic cu forma sensibilă menita să-1 ilustreze, prea strimtă şi prea materială pentru a-l conţine în întregime. Alegoria a alcătuit principala tehnică poetică a marilor poeţi creştini, a lui Dante şi a lui Milton, şi nu o vom cenzura atunci când o vom întâlni în opera unuia din poeţii noştri, oricât valabilitatea ei poetică a fost contestată în dezvoltarea mai nouă a Iiris-

mulul european, înapoiat la tehnica simbolului, adică a imaginii cu o semnificaţie spirituală atât de desăvârşit topită în sine, încît mintea nu mai are nevoie s-o desluşească printr-un act de interpretare, care întrerupe unitatea şi puritatea momentului de contemplaţie.

Mai discutat a fost vocabularul poetului, care, nu devine el însuşi din primul moment,, deoarece abia culegerile ulterioare, *Din ţara zimbrului* (1918) şi *Pîrgă* (1921), îl fixează în fizionomia lui durabilă vreme de aproape, două decenii. Voiculescu este unul. din poeţii care au adresat un apel mai insistent graiului popular, extinzând slera verbală mai dincolo de limitele pe care le respectase chiar acei scriitori contemporani sau din generaţia trecută, îndatoraţi exprimărilor poporului. Spre deosebire de aceştia, el nu alege cuvîntul popular atât pentru valoarea lui eufonică sau sugestivă, ci dintr-o nevoie de proprietate a exprimării sau de conturare a mediului cărora le aparţin oamenii grăind prin glasul său, nesimţindu-se deloc obligat, în urmărirea acestui scop, să evite cuvintele neeufonke sau care se asociază cu reprezentări prea crude.

Şi aceasta nu numai ân bucăţile care iau forma unui monolog ţărănesc realist, ca atâtea în culegerea poeziilor de război *Din ţara zimbrului,* dar şi mai tîrziu sau aiurea, când poetul se rosteşte în propriul său nume. Aşa apar : *lighioane, zbanţuri, bătături, surguci, bulz, duiumuri, zapodii, mîzgă, hobae, undiş, bont* (chiar ân asociaţia neaşteptată *bonturl de mister), nămestii, vraişte, şiştave, pălălaie, covrag, lostopăi, bîzoi, buluc, duium, uium, chiupul, chirpici, a glojdăi,* ba chiar şi forme corupte ca *lăcrămaţii* etc.

Este o limba ţărănească, aspră, ân conflict declarat cu convenţia poetică, tinzând către un fel de tehnicitate care âl face pe poet să se exprime cu precizia mai multora din specialiştii îndeletnicirilor noastre populare, dând unora din versurile lui aspectul unor adevărate colecţii terminologice, mai ales ciobăneşti, ca ân : „Departe joacă aburi pe bahnele ierboase / Şi-aprinşi, scurmând ţărâna, rag tauri ân sunaturi" ; sau : „Pe padinile grase ciobanii de Ia turmă / Adorm întinşi la soare, cu bîta peste glugă... / Oi sure, crud fătate, răzleţe pasc în urmă / Ou mei priori sub uger îngenunchiaţi să sugă" ; pentru a nu mai vorbi de această descriere a *Penteleului:* „Şi ca un baci din vremuri, chiabur şi năzdrăvan, / Deasupra, peste turma-i de chenţuri şi gurguiuri, / ta poale-i înşirată gorgan lîngă gorgan, / Sumete Penteleul chelbaşele-i ţuguiuri" ; când nu este vocabularul minerilor, ca atunci când se adresează durerii, ân alegoria *Pietrei aurifere;* „Copaie cu copaie, în pive mărunţită / Toţi grunjii măcinmdu-şi, ân praf te voi preface, / Vor bate pisăloage şi apa-nvineţită / Pe jgheaburi largi de suflet va curge fără pace", astfel ca „Să-ţi laşi domol în fundul ulucului^ din mine / Nisipul tău de aur, durere sfărâmată".

Preciziunea ^ tehnică a vocabularului studiat introduce uneori în poezia respectivă un accent de realism prozaic, daca ne gândim că (spre deosebire de proză) poezia cultiva mai degrabă improprietatea termenilor decît proprietatea lor, în unghiul abaterii de la cuvântul propriu introducându-se pentru poet toate acele valori de sugestie care alcătuiesc farmecul creaţiilor lui. Când poetul spune, deci, „rag tauri în sunaturi", el se exprimă, fără îndoială, în chip propriu şi chiar cu precizie tehnică, dar tocmai evitarea cuvîntului special i-ar fi adus, poate, darul unei expresii inedite şi sugestive.

Ceea ce trebuie subliniat este că polarizarea acestui vocabular corespunde unei atitudini deplin conştiente. Asprimea graiului este o valoare pe care poetul o cultivă, după cum o dovedeşte acea *ars poetica* înscrisă la începutul culegerii *Destin* (1933), când, adresîndu-se *Gînduîui,* âi spune: „Am să te port prin vorbele cele mai colţuroase / Să te înglodească şi să te doară / Razna, din albia limbii de rînd afara, / Pe cărări de piatră abia slomnite / în graiul cu urcuşuri bolovănoase". Poet al unei viziuni dure a vieţii, limba nu ar fi putut rămîne, ân liniile ei largi, ceea ce este, dacă tendinţa de a aglomera termenii speciali n-ar fi dat vocabularului său un caracter prea tehnic.

Viziunea, nu numai limba poetului, este îndatorata poporului, într-un fel şi un grad pentru care nu cred că există exacte echivalenţe în operele altor poeţi. Nu s-a studiat încă sistemul metaforic al scriitorilor noştri, deşi lucrul ar avea atîta însemnătate pentru a cunoaşte tipurile de experienţe prin care ei văd lumea. Dacă cercetarea aceasta se va face odată, se va vedea că nimeni, în aceeaşi măsură cu Voiculescu, nu a folosit experienţele familiare poporului pentru a construi icoana sa despre lume. S-ar putea vorbi, în le-

gatură cu poezia de care ne ocupăm, despre o viziune pas-[1] torală a lumii, despre un adevărat panpastoralism. Metafo-!;] rele ei asimilează toate aspectele universului văzut si chiar[2] realităţile morale cu înfăţişări ale îndeletnicirii pastorale, cu* vesmintele, uneltele şi fiinţele cu care se înconjoară ciobanii.^ Un şir de munţi devine pentru poetul nostru o „chingă deja munţi" ; înălţimile Penteleuluî acoperit de păduri jilave dauf naştere imaginii „sarica-i de codri de-atîta ploaie grei / Zbi-- cîndu-şi-o la soare, el fumegă din spate" ; albinele sînt *j „chiaburile albine" ; soarele este văzut: „Ca un cioban 1 ce-şi cheamă cu grijă-ntreaga turmă / Apoi din nou por-^j neşte şi scăpată de vale" ; rugăciunea poetului îi cere lura Dumnezeu: „îndură-te şi-aruncă un mintean / De floral cu-mpărăteşti petale" ; un efect de lumină este : „O mîndrij zeghe de lumină" ; un potop de ape curge „în şiştarul văilor[5]! adînci" ; un peisaj de mare da loc imaginii: „Mînînd ci-*l rezi de valuri, săltaţi pe şei de spume / Se-ntorc ciobani?;! marii, delfinii dinspre larg" ; un apus este stilizat în forma :ji „Tîrziu după nechezul înflăcărat al zilei / Păşeşte-ncet amur-> gul cu mugetul lui lin" ; altă dată ni se vorbeşte despre „turme de căpiţe îngenuncheate-n şes", despre „cergi de umbra", dar şî despre „şesurile minţii, miriştile uitării" ; gîndurile „pasc în turme neştiute... în paljiştea de aur a durerii", | şi cuvintele poetului sînt „negre mieluşele mute" etc. Poate numai poezia populară execută un gest asemănător de reducere a întregului univers, văzut şi nevăzut, la formele de viaţă şi aspectele lumii apropiate ţăranului, a agricultorului şi, mai cu seamă, a ciobanului. Gestul acesta este reluat de poet şi extins, aplicat la o scară mai mare înfăţişărilor externe şi interne ale unui univers mai larg şi mai bogat. Legătura dintre inspiraţia cultă şi viaţa poporului, formulată ca program literar încă de acum o sută de ani, atinge în Voiculescu succesul ei cel mai deplin.

Cu aceste mijloace, Voiculescu este, în primul rînd, un | poet al vieţii interioare, deşi darul vizual, puterea de a nota înfăţişări ale naturii nu-i lipseşte nicidecum, pastelurile sale rânduindu-se alături de acele ale lui Adrian Maniu şi Ion Pillat — ceilalţi doi meşteri ai peisajului în poezia noastră mai nouă. Dar, spre deosebire de Maniu, care stilizează fantastic peisajele sale, şi spre deosebire de linia clasică a peisajului lui Pillat, Voiculescu a creat genul unui

pastel dramatic. Natura i se prezintă ca scena unei întâmplări, ca o alegorie în mişcare, uneori cu reminiscenţe din lumea basmelor sau din ciclul legendelor biblice. Aşa, amurgul este un episod al luptei în care noaptea, adevărat căpcăun al basmelor, aleargă c-o falcă-n cer să prindă lumina. Altă dată, apusul este înfăţişat ca o fugă de arhangheli din Grădinile luminii, sau ca jocul Salomeii, căreia îi scapă din poale capul însângerat al lui Ioan. Peste tot pluteşte un sentiment grav, „mari melancolii", ca acele care animă unele din peisajele lui Sadoveanu.

Mai tîrziu, modalitatea alegorizării dramatice a naturii este părăsită, dar facultatea .poetului de a nota delicate efecte de lumină într-un cadru de vaste* semnificaţii, ca în *Toamna,* cu fîntînele-i în care plâng îngeri, dar şi în atâtea alte pasteluri vrednice în adevăr a fi cunoscute, n-a încetat să se manifeste. Nimeni n-a înfăţişat mai fericit ca Voiculescu singurătăţile încremenite ale munţilor, dezolarea câmpiilor arse de soare, în care răsună glasul cărăuşului de azi, cîntînd, ca tracul de altădată retrăind în el; Bărăganul în amurg, Floriile.cu „paşnica lor tristeţe" ; iernile viforoase, Ia capătul cărora „marea îşi arată alba schelărie" : înfăţişări cărora li se adaugă motivele unui orientalism local, nutrit de tărâmurile Dobrogei, reţînîndu-1 ca şi pe Ion Pillat, emulul lui într-ale poeziei şi prietenul de care îl leagă o amiciţie literară dintre cele mai exemplare. Paralel cu mişcarea noastră picturala mai nouă s-a format în literatura ultimelor doua decenii o poezie peisagistică de mari posibilităţi. Voiculescu este, fără îndoială, unul din artiştii care au dat curentului câteva din operele lui cele mai izbutite.

Poet religios, hrănit din substanţa evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor şi a parabolelor, dar şi aceea a *Vechiului testament,* poate mai apropiat de asprimea şi tensiunea propriului sau sentiment de viaţă, V. Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic. *Poemele cu îngeri* (1927) dezvoltă ciclic motivul vizionar al îngerilor, în poezii străbătute de un fior mistic foarte autentic şi care vor fi, din întreaga lui operă, printre cele mai citite de viitorime. Unele din acestea conexează în chip pătrunzător motivul angelic cu sentimentul de sine al unui om din popor, primind în tristeţea şi umi-

litatea condiției lui revelația vizionară, ca în bucata *L-am lăsat de a trecut.*

Dar chiar mai înainte ți după aceasta, poetul a fixat în versuri cu adînc ecou nu atît reacțiile conştiinței religioase, desfărindu-se de certitudinile ei, cît îndoielile, neliniştile, luptele omului aspirând către Divinitate. O frumoasă mişcare notez în *Dezlegare,* unde, după evocarea condiției omului ferecat de simțurile lui „ca cinci năprasnice obezi", poetul se întreabă dacă Dumnezeu n-a legat ființa | omenească de vremelnicie dorind sa oprească avântul răzvrătirii ei, pentru a încheia cu o adevărată *poantă* madrigalescă : „Dar aş veni ca să îngenunchez!" Sânt nenumărate trăsăturile de acelaişi fel, ingenioase sau profunde, configurînd o întreagă fenomenologie a sentimentului religios pe care desigur că teologii o vor interpreta adeseori de aci înainte.

Ca toți poeții mistici, viața subconştientului, sugestiile somnului joacă un mare rol ân jpoezia studiată aci, mai cu seamă ân producția ei mai noua unde este notată „deştept tarea severă în adânc" *(Miorița),* „obloanele lungi ale somnului" *(Popas în suflet),* „fântânile-'de. vise cu ape turburate" *(Psihanaliza),* sau toate acele stări insidioase ale *Somnului de după-amiază :* „îmi pieură-n tihna de care m-apropiu/ Un f zumzet de-albme vrăjitul său opiu. / Alunecă mute rotund prin gradină/ Nunți grave de umbra cu domni de lumină./ Un greier se urcă pe-o fibră de glas/ Şi-n creştetul verii năuc a rămas./ Miresme, tîrându-<şi suave lungi rochii,/ Se pleacă asupra-mi şi lin mi-ncjiid ochii./ O dulce beteală de vînt îmi veghează/ Aurul somnului de după-amiază."

Din aceleaşi investigări ale straturilor mal adânci şi mai tulburi ale conştiinței a apărut, în producția mai nouă a lui Voiculescu, latura erotică a poeziei luî unde poetul spiritualist găseşte accente noi pentru a cânta „aurora cărnii, suavele torturi, viscolul de noroc" al posesiunii, „lucida filigrana" a voluptății, „suava urnă cu cenuşă de plăceri" a trupului iubit. Ştiu că Voiculescu a pregetat mult pînă a primit în culegerile lui, mai cu seamă ân cea din urmă din ele, *întrezăriri* (1939), aceste poeme ale dorinței şi posesiunii, care au extins inspirația sa într-o direcție neaşteptată, şi nu mă pot bucura îndeajuns că, făcînd-o, numai în aparent conflict cu spiritualismul său totdeauna atît d-j

înalt şi de pur, el a sporit opera sa cu unele din valorile ei mai însemnate.

Prietenia lui Pillat a fost pentru Voiculescu un eveniment cu multe repercusiuni. Desigur, n-au existat niciodată doi poeți cu structuri şi înclinații mai deosebite, dar tocmai felurimea şi, aş spune, contrastul lor a dat prieteniei literare care i-a unit caracterul unei rare armonii. Pillat este o natură deschisă către lumea exterioară, stăpîn pe o senzorialîtate rafinată, cultivând stările de seninătate, un artist al formei pe care o distilează din multe şi variate influențe ale culturii. Voiculescu este, mai cu seamă, un spirit întors către sine însuşi, reflexiv *şi neliniştit, deschiaînd tuturor impresiilor sale o cale către adâncime. O natură ca a lui Pillat este pândită de primejdia de a rămâne la suprafața decorativă a lucrurilor. O fire ca a lui Voiculescu riscă să se încâlcească ân problemele ei, în. -alegorism şi didacticism. Pillat luptă pentru îmbogățirea substanței lui; Voiculescu —• pentru înnobilarea formală.

Va trebui să se arate odată ce-i datoreşte Pillat lui Voiculescu. Ce-i datoreşte Voiculescu lui Pillat se resimte încă din culegerea *Destin,* apoi mai limpede în *Urcuş* (1937) şi *întrezăriri.* Limba lui elimină treptat asprimile şi particularismul vocabularului mal vechi, paxxjeo^ele'Bate încep să evite alegorismul de altădată, unele motive ale prietenului îl rețin şi pe el. Ca doi pictori care îşi vestesc descoperirea unui interesant colț 'ele natură sînt motive care apar la Voiculescu după ce le-am văzut experimentate de Pillat. Sub înrîurirea artei senzoriale şi formale a lui Pillat, poezia lui Voiculescu ajunge la sărbători ale luminii, ca acea *Primăvară la Balcic,* sau la compoziții de un încântător efect decorativ ca *Iarna în odaia cu scoarțe olteneşti.* Tot prin Pillat se introduc în poezia lui Voiculescu motivele antice, âncît autorul *Urcuşului* îşi plătea o datorie de recunoştință înscriind în fruntea uneia din poeziile sale, dedicată triumfului artistic al prietenului, titlul volumului acestuia, *Scutul Minervei.*

Dar şi în această parte a operei lui, în bucăți ca *Bacantă dansînd. Centaurul, Helada, Androginul, Legenda poetului Arion, Sibila, Țăran clasic* ş.a., motivul antic este uneori aprofundat într-un mod cu totul personal, poetul regăsind sub plasticitățile formelor şi legendelor veohi tîlcu-

rile unei conştiinţe adîncite în meditaţia creştină. Nu este^ oare, semnificativ că, printre motivele antice păstrate de creştinism în iconografia lui, se găseşte şi Sibila, căreia Voiculescu îi consacră acum una din evocările sale cele mai puternice ? Clasicismul este apoi privit de Voiculesc»'; ca termenul unui triumf, ca o înălţare peste durere, aş* cum ne-o spune *Ţărm clasic* după contemplarea luminoase-* lor stoluri ale coloanelor: „Nici ramură, nici zbor. *Mîa** tuitoare/ înmărmuriri pe culme de senin./ Durerile ce-au>; ars biruitoare/ întorc din vremi profilul alb de chin."

Astfel, poetul, aflat în culmea unei cariere de peste treizeci de ani, în timpul căreia a dăruit liricii noastre cîteva din momentele ei cele mai fericite, este deschis încă înrîuririlor, dar gata să le transforme în substanţa proprie ? el se găseşte nu la finele lucrărilor sale, ci în cursul desfă-; şurării lor.

1946

OBSERVAŢII ASUPRA LIMBII ŞI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici şi mai originali. Pornit din mişcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul şi-a găs't curînd echilibrul şi a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii **şi** naraţiunii în legătură cu aspecte ale actualităţii imediate, cu acele aspecte ale vieţii sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care îşi închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, ele satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condiţiile de difuzare a culturii moderne şi metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor şi, uneori, nici chiar de autorul însuşi. Cu toate acestea, un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri şi împrejurări la faţa locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale şi care recompune observaţiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configuraţiile realităţii, acest scriitor este un reporter, şi opera sa —• un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr de cititori şi poate provoca un curent de opinie publică.

Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări **şil** cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca: *Ţări d&\ piatră, de foc si de pămînt,* 1939, *Cartea Oltului, 1945, Meridiane sovietice*[1], 1953 — opere dintre cele mai viguroase **şi mai** originale ale literaturii noastre mai noi. 1

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumutai adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală şi acele; expresii pe care exprimarea curentă le adoptă mai înainte-ca literatura să le consfinţească. Aşa au apărut în scrisul **lui;,** Geo Bogza cuvinte şî expresii, precum : „imagine revelantă*? *(T. P.,* p. *9),* „rezultate deconcertante" *(ib,,* p. 19), „lucruri: reconfortante" *[ib.,* p. 23), (un oraş) „frapează aproape: ochiul" *(ib.,* p. 183), „n-are nici o importanţă" *(ib.,* p. 301),; (a fi) „antrenat* *(ib.,* p. 301), „viaţa **lui** exorbitanta* *(ib.,* p. 301), „Nu sînt spectaculoase din cale-afară ostroavele" *(ib., p*. 302), „exclamaţia revine celor cîteva păsări, care se^achită cum pot" *(ib.,* p, 302), „sălciile bătrîne **car*:** se află în locurile acestea par vrăjitoare inveteratei lipsite de orice scrupul" (C. O., p. 192), „persuasive... nia*-nevre" (C. O., p. 351), „albastru desuet" *(M. S.,* p. *18%* (Oltul) „e năvalnic şi prodigios" (C. *O.,* p. 337) etc., etc.

Toate aceste cuvinte şi expresii sînt neologisme împruvmutate din limba franceză şi vădesc, prin tendinţa lor *âi* **a** urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult *decît a.* şesupune acţiunii de frînare **a** limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Ii se asociază formaţii rare sau personale, de pildă întrebuinţarea sufixului de origine franceză <*-ant,* în; *vitriolant,, ca* adjectiv sau adverb: „dezolarea... vitriolanta" (î\ *P.,* p. 127), „sub-., stanţă vitriolantă" *(ib.,* p. 131), (vîntul bate) „vitriolant" *(ib.,* 131); apoi; „spiralat" *(ib,,* p. 9), „a. dramatiza" *ib.,* p. 131 şi-adesea) etc.

Preocuparea de puritate lingvistică nu pare **a** fi cea mai de seama **a** scriitorului, care, din alte puncte de vedere, este un stilist remarcabil şi foarte personal.

Reportajul urmăreşte să obţină impresia puternică, aceea care fixează atenţia **Cam** dispersata **a** cititorului solicitat de atîtea ecouri ale actualităţii. împrejurarea' aceasta apare cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulţimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, cele care exprimă o apreciere drastica sau o reacţie vehementă a sensibilităţii, precum : *dur, arid, tragic, violent, fantastic, aspru, dramatic, năprasnic, intens, enorm, cumplit, straniu, uimitor, uluitor, teribil, imens, vehement, vast* etc. Unele dîn aceste adjective-adverbe sînt întrebuinţate pentru a exprima gradul superlativ al comparaţiei. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, şi-a pierdut forţa expresivă: *foarte, prea.* Scriitorul simte nevoia împrospătării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecţie a adjectivelor lui drastice : „un cîmp fulgerător de pustiu, torenţial dezolant" *(T. P.,* p. 127), „cumplit de dezolantă înfăţişare a lumii" *(ib.,* p. 127), „uimitor de multe lucruri" *(M. S.,* p. 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar: (Lotrul este) „cel mai limpede, mai generos şi mai nebun dintre afluenţii lui" (Oltului) (C. O., p. 349) ; „cea mai scumpă îndeletnicire (a caprelor) e tentarea celorlalte fiinţe **de** a **se** arunca în vid" *(îb.,* p. 351) ; un magazin este „cel mai periferic" *(T.P.,* p. 201) etc.

S-ar părea că scriitorul nu cunoaşte formele, dimensiunile sau situaţiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau cel puţin în raport cu- alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage şi îl reţine este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental, şi sentimentele cu care îl întîmpină sînt **vehe**mente şi zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor şi sentimentelor, este **Cea** mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza. •

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obţine expresia grandorii şi a vastităţii, unul din mijloacele cele mai obişnuite ale scriitorului este întrebuinţarea pluralului în locul singularului. în Dobrogea, el întâlneşte un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre „peisaje singulare şi stranii" *(T. P,* p. 126). Daca acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre „ţara aceasta de piatră şi de mari însetări" *(ib.,* p. 130). în nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreţiei şi extensiunii este

[1] Vom indica aceste opere, -în ceîe ce urmează, cu iniţialele *T.P., C.O., MS.*

preferat singularului posibil, notându-se, deci: „dezlănțuiri de evenimente" *(ib.,* p. **7**); „violențe cari au cutremurat temeliile lumii* *(ib.,* p. **11**) ; „marile depărtări şi neasemuita frumusețe a lumii" *(M. $.,* p. **24),** (Moscova) „e străbătută de uriaşe fluvii de oameni" *(ib.,* p. *29)*; „mările verzi şi coclite ale pădurilor" (C, O., p. **10),** „vîntul marilor înălțimi" *(ib.,* p. **30)** ş.a.

Efectul pluralului stilistic este acel al măreției nedeterminate, aşa cum este cuprinsă de un ochi care o priveşte dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziție superioară a inteligenței generalizatoare.. Mărimea apare ca o complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obține şi acest efect prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor şi complementelor, ca în exemplele : (Munții) erau „colțuroşi, prăpăstioşi, acoperiți de zăpadă... tari, de gresie, formați din stînci aspre şi învălmăşite" **(7*.** *P,,* p. **16)** *;* „ținutului acesta (ai Dobrogei) atît de tumultuos, de pasionant şi năprasnic" *(ib.,* p. **132)**; „două locomotive uriaşe : groaznice **matahale** negre, grele, fierbinți, gâfîitoare" (C.O., p. **170)**; „creasta lungă, zimțuită, roşcată şi vînătă a Parângului" *(ib.,* p. **359);** (ochiul s-a deschis) „nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui tren în flăcări, unei cetăți distruse de cutremur" *(T. P.,* p. **126)** ; „peste oamenii şi oraşele ei (ale Dobrogei), peste satele, peste lanurile ei de griu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă" *(ib.,* p. **130)**; „oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinşi" *(ib.,* p. **132) etc.**

Pluralul stilistic si lanțurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite, dar înrudite între ele, ale intensificării. Scriitorul mai cunoaşte însă şi procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe oare îl ocupă, de obicei, în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează, în general, după substantivul pe care-1 determină. Dacă un scriitor doreşte să coboare un accent de intensitate mai mare asupra epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, aşezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau aşteptate. Efectul deplasărilor topice şi sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza

îl va întrebuința şi el pe alocuri, ca în exemplele : „Presărat cu cetăți vechi, în ruină, şi cu turle de biserici, ascuțite, Ardealul îşi desfăşoară peisajele pînă la mari depărtări" (C. *O.,* p. **9);** „Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaş, al pământului* *(ib.,* p. **36)**; „totul^ părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surda" *(ib.,* p. **36J** ; „doina apei care vine de dincolo de munți şi trece pe sub privirile lor învolburata" *(ib.,* p. **366)** etc.

în limba română verbul predicativ apare în frază înainte de determinările Iui. Cînd apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Aşa procedează Bogza în exemplul: (Oltul> „tînăr şi îndrăzneț, întregii lumi cântă". Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunțat de predicatul în poziție deplasata, în capitolul II al *Cărții Oltului* ni se descrie ascensiunea unor țărani, Voşlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ: *urcau.* La început predicatul apare după subiectul lui: „Şase oameni, trei bărbați şi trei femei, urcau într-o după-amiază, cu sufletul la gură, spre crestele, atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui" (C. O., p. **23).** Dar verbul trebuia intensificat, şi atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui: „Fără răgaz, fără să piardă nici o mişcare, urcau. Mereu urcau." Deplasarea topică se însoțeşte în acest pasaj cu intensificarea priri repetiție, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui: „în felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... înşirați unul după altul urcau... Cu sufletul la gură, urcau" (C. *O.,* p. **22—27).** Din când în când expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau:* „O singură clipă nu se opreau... deasupra stâncilor aspre se cațărau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta Ie era străduința." Unele detalii conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative aşezate tot după determinările lor* de pildă: „cumplit gîfîiau", astfel încît întregul pasaj dobîndeste o stilizare Care aminteşte în chip interesant pe a povestirilor şi poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este

adeseori folosit.[1] Cînd ascensiunea s-a sfîrşit, predicatul revine în poziţie topica! normală, şi, «regăsindu-l la locul lui obişnuit, cunoaştem că ascensiunea s-a sfîrşit nu numai prin conţinutul comunicării, dar şi prin forma ei sintactică: „Soarele era aproape de asfinţit cînd au ajuns deasupra, pe podiş*.

Deplasarea, unor membre ale frazei le dă acestora o anumita independenţă. Smulse din locul lor şi aşezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru efe însele şi apar într-o lumină mai puternica. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcţia eliptică — un alt procedeu mult folosit de Bogza. Cînd citim, de pildă : „Pe unele stînci se vede (aurul), parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firişoare subţiri ca nisipul" *(T. P.,* p. 9), simţim lămurit că însemnarea eliptică finală : „firişoare subţiri ca nisipul" este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independenţă, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuţiune conjuncţivală, de pildă: *întocmai ca* (nişte) etc. în însemnarea succesivă ; (Moţii, în tren) .„Nu priveau munţii. îi sorbeau încet printre pleoape* *(T.P.,* p. 16), a fost lăsată la o parte conjuncţia *ci,* şi propoziţia adversativa, devenită în chipul acesta autonomă, dobândeşte un relief mai viu. Uneori se renunţă la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcţiune explicativă, ca în exemplul: «Rusticitate. O casă: o cameră. O cameră : lemne de brad, bătute unul peste altul. Atît" *(T.* P„ p. 22).

în fine„ alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînţeleaşă, nici reprezentata grafic. Construcţii sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul Ia o parte, ca în: „Aur şi oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să *dea" (T:P.,* p. 13); sau : „în lemnul de brad e închisă toata jalea omului. Destinul, în stînca aspra, bătuta de vînturi. Un om şi un brad, un om şi o stîncă. Atît" *(ib..,* p. 26) ; sau : „E o imensitate care apasă peste om, îl copleşeşte. Cerul, apa, căldura" *(ib.,* p. 297) etc.

[1] **Cîteva exemple : „Daca nu fugea leul sub pod (fata împăratului) în patru îl făcea" (Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor,* C.R., I, p. 24); .fiindcă văzu că toate învăţaturile lui îi ies în de bine* din cuvîntul lui nu se abătea" *(ib.,* p. 35) ; „Dafine„ dafine, cu sapăluga de aur săpatu-te-am, cu nastrapă de aur udani-tc-am, cu ştergar de mătase ştersu-te-am" *(ib.,* II, p. 87) etc, etc.**

Se ajunge pe aceste cai la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gândirii, din care numai unele elemente se ânalţă în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice şi pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcţiile de relaţie sînt lăsate în umbra. Este aici ceva ca o tehnică a clarobscurului, menită să reţină numai ceea ce poate vorbi imaginaţiei şi sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esenţial* ˢ'^"\
Bogza, care nu economiseşte ân alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice (cp. *M. S.,* p. *ll*
atinge acum conciziunea.

Tendinţa spre esenţial este, dealtfel, o particularitate a viziunii Iui Bogza. Lumea pe care el ne-o zugrăveşte nu este colorată, pitorească, ci mai degrabă esenţială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafaţa variată şi senzorială a lucrurilor, elementele şî relaţiile statornice care le constituie şi le comandă din adînc. Necontenit scriitorul tinde să obţină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternităţii, a materiei eterne. Concepţia sa despre lume este prin excelenţa materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale şi veşnice, şi, cu acest înţeles, a introdus el, ân titlul uneia din cărţile sale, două din noţiunile fundamentale ale fizicii antice : *pămîntul* şi *focul* — *Ţări de piatră, de foc ţi de pamînt.*

Redusa la esenţial, la materialitatea elementara, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracţiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti sa constituie Imagini tocmai prîn întrebuinţarea termenilor abstracţi. *Materie, esenţă, esenţial, element, primordial, cosmic* — sînt termeni abstracţi cu care poetul^obţine imagini, ca jn exemplele : (un mar este) „esenţa pământului concentrată în sfera primordială a unui măr" *(T.P.,* p. 18) ; (în Ţara Moţilor) „Toporul e o unealtă esenţială, un element de viaţă, ceva

indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respirația" *(ib.,* p. 21) ; „aerul de foc (din Dobrogea este) singurul element al naturii care se deplasează aici" *(ib.,* p. 129) ; (un ostrov al Dunării este) „o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înțeles, așa cum în nici o altă parte a țării nu se poate afla" *(ib.,* p. 299); (pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munți) „Doar mtîrnplările cosmice ale planetei răzbat pînă în această oază a liniștii și a nemișcării" *(C. O.,* p. 159) ; sărăcia (oamenilor pe Valea Oltului) „asemeni munților în care trăiesc: primordială, minerală, de necrezut" *(ib.,* p. 353). Evocînd înfățișările lumii prin materia care le constituie, se înțelege că metonimia va fi una dîn figurile poetice deseori folosită de Bogza: „Sărăcia din Țara Moților e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare" *(T. P.,* p. 23); (nemții) „au pierit de fierul clin Urali" *(M. S.,* p. 8).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea amețitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat, „Timpul trece peste ei (niște țărani) ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc" (C. O., p. 29); „silueta lui solitara (a unui muntean), proiectată pe cer și pe fundalul mileniilor, păru a unei ființe de la începuturile lumii" *(ib.,* p. 35); „Cum stă cu fața spre apus, privind îngîndurat câmpiile, Oltul pare un iruct al gravei și milenarei lui meditații" *(ib.,* p. 82); „Trenurile... îi poartă (pe călători) prinăuntrul acestor munți vulcanici, de multă vreme stinși, ca printr-o noapte imensa, din altă eră a lumii" *(ib.,* p. 171—172) ; „Oltul angajează cu munții o mare convorbire despre originea lor și despre străfundurile minerale ale lumii" *(ib.,* p. 174) ; (două cumpene de fîntînă stau) „pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii și ere geologice" *(ib., p.* 384); „In fața măreților construcții ridicate în epoca orînduirii socialiste, cine n-a avut sentimentul sutelor de ani pe care, de acum înainte, se pregătește să-i străbată ?" *(M. S.,* p. 15), „Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn (Spasski), n-a fost copleșit de sutele de ani de istorie pe care le evocă ? *Și* cine, ridicîndu-și privirile spre steaua roșie din vârful lui, nu s-a simțit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii ?" *(ib.,* p. 15) etc.

Sentimentul timpului, ca și al elementarului, străbat întreaga operă a lui Bogza și îi conferă nota ei gravă și adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul folosește termenii abstracți constitutivi de imagine : *milenii, milenar, era» origine, sutele de ani, istorie* — susținuți de puține imagini concrete.

Vrednice a fi remarcate sînt și imaginile obținute prin epitete abstracte, care sînt și epitete rare, puțin sau niciodată asociate cu substantivele lor: „o sărăcie liniara», limpede, dreaptă" *(T.* P., p. 22); „vechi și primare antene" (turlele bisericilor) (C. O., p. 9); „Singurătatea... acută" *(ib.,* p. 13); „flaute optimiste" *(ib.,* p* 163); „erupții feroviare" (izbucnirea trenurilor în pustietatea munților) *(ib.** p. 172) ; „valea simfonică a Oltului" *(ib.,* p. 369); (măreția) „cîmpiei absolute" *(ib.,* p. 383); „tauri lichizi" (valurile) *(ib.,* p. 403), cp. „tauri acvatici" *(ib.,* p. 162) ; „lume orizontală" *(ib.,* p. 404); „pustă acvatică" (Dunărea) *(ib.** p. 404). Imaginea obținută prin abstracțiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuși absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare și acordă, acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele și comparațiile lui Bogza înumpină, mal întîi, termenii de comparație împrumutați științelor, în: acord cu orientarea abstractă a inteligenței^ sale. Iată,^ de-pildă, o comparație din domeniul matematicii: „S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla, lui mergere înainte, Oltul crește necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne, dealtfel, pînă la sfîrșit, legea cea mare a creșterii lui" (C. *O.,* p. 89). Imaginea este văzută cu preciziuni geometrice în : „în întregime acoperiți de brazi, ei (munții) își urcă masa verde-închis spre cer, subțiind-o mereu, pentru a păstra astfel,, între înălțime și diametru, raportul matematic din care rezultă proporțiile și forma geometrică a vulcanilor" *(ib.^* p. 161); (Aproape de revărsarea lui) „Oltul e foarte jos și nu mai are în fața lui decît foarte puțin, cele cîteva. cifre de dinaintea lui zero" *(ib.,* p. 382). Astronomia, fizica și tehnica științifică produc astfel de comparații: „puținele-fîntîni existente (în Dobrogea) sînt cunoscute de oameni ca.

nişte stele polare (plural!), -după care (oamenii) îşi orientează drumul" *(T. P.,* p. 128); sau: „o spuma de aşezări omeneşti, de la o margine la alta a orizontului, ca o calelactee terestră a sărăciei" (C. O.,-p. 361).

Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparaţii. Cîteva exemple •. „filoanele de aur se răspîndesc puzderie (în mina), ca sistemul nervos al unui corp omenesc" (77 *P.,* p. 8); „Coroana lor (a unor arbori) pare proiecţia unui craniu uman (sic!), cu miile lui de circumvoluţiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile şi amintirile* (C. O., p. 348); „între circumvoluţiunile ei (ale unei stînci) de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apa ai lui (ai Oltului), hotăriţi să răzbată la lumina zilei" *(ib.,* p. 82). Un munte este „un craniu de piatră" *(ib.,* p. 82, 83). Fizica atomica determina această neaşteptata comparaţie : „Un sat în Cadrilater înseamnă mai întîi de toate o fîntînă, aşa cum un atom înseamnă mai întîi un electron central, pozitiv" *(T. P,,* p. 129). Figurile unor oameni pe care s-au întipărit urmele oprimării străvechi sînt văzute In dimensiunile enorm sporite ale microscopiei: „Voşlobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăţi puse la microscop : adînci li se vedeau dîrele de pe frunte şi de pe obraji" (C. O., p. 33). Arheologia şi paleontologia sugerează^ imagini precum : „Cu capul lor arheologic, ca o cazma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monştri (arborii pietrificaţi) cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în acelaşi cataclism" (C. O., p. 81—82). . .-

Imaginile şi comparaţiile din domeniul ştiinţelor sînt produsul unui om modern, mişcat de tendinţa de a împrospăta tezaurul imagistic tradiţional al literaturii. în discuţiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă ştiinţa modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor imagini şî termeni de comparaţie, căutaţi altădată în sfere străine de viaţa actuală ; de pilda, în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preştiinţific al mentalităţii omeneşti. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginaţii hrănite de cuceririle ştiinţei moderne. Viaţa modernă îi prilejuieşte, dealtfel, scriitorului şi alte apropieri imagistice, ca, de pildă : „în_ interiorul acestor munţi vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au aşezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă" (7\. *P.,* p. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare mulţime în proza lui Bogza: „Sînt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga şi în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieşit la suprafaţă" (T. *P.,* p. 302) ; „A doua zi dimineaţă ieşind din ceţuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaş, în depărtarea lui răsăriteană" (C. O., p. 32) ; „Grelele transatlantice înecate ale munţilor vulcanici trimit apelor Oltului misterioasa şi arhaica lor rugină" (C. O., p. 174) ; „Prin mijlocul pieţelor vaste (ale Moscovei) limuzinele n-au mai alunecat ca nişte vapoare, cu lumini care le semnalau poziţia" *(M. S.,* p. 10). Se vădeşte în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernităţii.

Dacă am spune numai ca imaginaţia Iui Bogza este exacta, ştiinţifică şi moderna, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Nişte femei care purtau traista lor cu frînghîlle petrecute în jurul gîtului aveau „înfăţişarea ciudată a unor spînzurate" (C. O., p. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni „unor capete demente de ciclop" *{ib.,* p. 31). Crestele de piatră ale Hăişmaşului Mare sub reflexele roşietice ale răsăritului oferă privitorului „spectacolul fantastic al unei cetăţi cuprinsă de flăcări" *(ib.,* p. 32). Un rug pe care trebuia ars un bou „părea el însuşi un bou roşu, jucând înnebunit deasupra stâncilor" *(ib.,* p. 35). Munţi terminaţi printr-un platou sînt „asemeni unor giganţi,, cu capul tăiat de pe umeri" *(ib.,* p. 160). Liliecii, duhuri ale nopţii, ^îşi fîlfîie tot timpul macabrele aripi, trecând prin aer asemeni unor mici coşciuge zburătoare" *(ib.,* sp. 172). Apele învolburate" în dreptul unui picior de pod sînt ca „o îngrămădire de şerpi groş^ încîlcindu-şi mereu trupurile strălucitoare şi reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib" *(ib.,* p. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută „un dans dia-

volesc, sărind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene şi neant" *(ib.,* p. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului: personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele şi oraşele dobândesc, în descrierea acestui scriitor, o viaţă interioară plină de dramatism. „Ţările" au o individualitate a lor care consuna cu aceea a oamenilor trăind în ele şi pentru a căror dramă socială scriitorul cucereşte simpatia cititorilor. Munţii Apuseni trăiesc acelaşi destin în adâncimile lor minerale şi în oamenii răspândiţi pe suprafaţa lor. în vinele de minereu „aurul în panică, surprins de cataclism, topit, sosind speriat şî gâfâind (caută) să se strecoare la adăpost între crăpăturile strâmte ale stâncilor" (7*. *P,,* p. 9). Tot astfel, în veacurile întunccate ale iobagiei, oamenii din Munţii Apuseni au constituit „o masă compactă, lichefiată de spaimă, şi întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stâncilor, s-au adunat cîte doi-trei într-un gol mai mare şi au rămas acolo, nemişcaţi, lipiţi de stânca, veacuri întregi" *(ib.,* p. 11). Paralelismul oamenilor şi locurilor este energic subliniat de autor, şi procesul de exploatare a moţilor este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale : „S-a întrebuinţat îm-. potriva acestor oameni focul, Ii s-a pus dinamită în măruntaie, au fost săpaţi cu dalta şi cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos măduva din şira spinării, au fost găuriţi, sfredeliţi, întocmai ca şi minele de aur, au fost urmăriţi pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mal ascund acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătura pe care o maî puteau da" *(ib.,* p. 14). Procedeul paralelizării oamenilor şi locurilor este constitutiv de imagini şi metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. [...] Individualitatea peisajelor se repeta, deci, în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru ca şi peisajelor li se atribuie o viaţă umana.

Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului şi a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o fiinţă care se naşte, devine copil şi adolescent, trece prin peripeţiile vieţii, îmbătrîneşte şi reintră în marea unitate materială a cosmosului. *Cartea Oltului* este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul

s-a contopit în întregime cu această tragedie : „Fiecare undă a lui ducea la vale un suspin..." *(ib.,* p. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colţ riguros determinat al ţării. Aceste descrieri sînt obţinute prin multe imagini senzoriale, din culori şi efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă şi muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonora, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălţimi, ritmuri şi expresii muzicale: „violoncele grave şi profunde, dulci şi substanţiale... flaute prelungi, tremurate şi încărcate de o suavă melancolie... cornuri subţiri şî pătrunzătoare" *(C. O.,* p. 343) ; „triumfătoarele instrumente de alamă... acordurile prelungi şi domoale ale harpelor" *(ib.,* p. 344) ; „asurzitoarele tobe... chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbiţelor" *(ib.,* p. 126) etc.

Dar, deşi notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuşi evocarea naturii ca aspect cosmic şi ca o dramă în care se ciocnesc forţele elementare ale universului. Cînd priveşte un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul astronomic sau configuraţia geometrică. Am amintit şi mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracţi în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului sau, în legătură cu problema specifică a descrierii naturii. Câmpia Ardealului este „o nebuloasă" (C. O., p. 384), ni se vorbeşte despre „orizontala cîmpiei" *(ib.,* p. 385), despre „întinderea lichidă a Dunării" *(ib.,* p. 400), despre „singurătăţi verticale ale munţilor" *(ib.,* p. 408). Apele „se duc la vale, spre o îndepărtată şî cosmică destinaţie" *(ib.,* p. 404). Plutele alunecând pe Olt sînt „o vastă migraţiune de suprafeţe" *(ib.,* p. 414). Luminile din Nîcopole, văzute de pe Dunăre, sînt „spiralele de flăcări ale unei nebuloase" *(ib.,* p. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile rîului arată „Forţe diferite (care) trag într-o parte şi alta, iar lumea pare plină de haotice hotărâri contradictorii" *(ib.,* p. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele şi formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracţi, şi imaginile care rezulta sînt încărcate de semnificaţia lor cea mai generală, de înţelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a

lucrurilor este unul din aspectele cele ouai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd ân cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut şî ale cărui posibilităţi nimeni nu le bănuise. Urmărind configurațiile realității actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni şi stări sociale precise, despre plutaşii din Hăşmaşul Mare, despre ferăstrăul de la Tuşnad, despre plutaşii din Olan, despre femeile din Ţara Făgăraşului; despre procesul Golfoanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munții Apuseni şi ale pescarilor din Deltă şi despre atîtea aspecte particulare şi actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase şi originale, puse în serviciul luptei lui •? sociale şi care îl aşaza în rîndul celor mai de seama scriitori al literaturii noastre mai noi.

195 4

ARTA LUI RABELAIS[1]

în primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întârziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei a cărei expresie literară devin Renaşterea şi umanismul. Burgfiezia țării ajunge la o conştiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît acea a evului mediu şi a feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoaşterea antichității face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Bude, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramee, ale erudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot, Este vremea în care Etienne de la Boetie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. într-o epocă însângerata de luptele religioase apar moralişti plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Ştiința intră în faza experimentală. Bernard Palissy race mari descoperiri în ştiințele naturii, aplică studiul chimiei la agricultura, întemeiază geologia şi face sforțări eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Pare devine un mare chirurg.

Dar prin toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om şi o carte întruchipează timpurile noi. Omul este Francois Rabelais, medic şi umanist învățat. Cartea lui este *Gargantua şi Pantagruel.*

[1] **Cu prilejul comemorării marelui scriitor, Ia 400 de ani de Ia moartea sa.**

S-au arătat deseori tema acestei cărți, tendințele ei, vastaf știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale»^ multe probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile^ lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua: și Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renaș-1 terii franceze, și în aceasta calitate își păstrează actualitatea.; în toate epocile de înnoire, bucuroase sa recunoască în ea un* model și un izvor de inspirație, un aliat peste secole al' tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar,i pe lîngă toate acestea, se maî pot adăuga unele considerații! despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul al-1 cătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tra- J dițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului eî. Temele acestea sînt numeroase i și prezintă un mare interes. în cadrul acestei mici contrj-* 1 butii, ele nu pot fi decît schițate, dar lucrul poate fi făcuți astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale luț j Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el con^ | ținutului și tendințelor sale ; om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune d£ i podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței | și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățita acum mai mult deoît în alte secole anterioare^ iubitor de viață libera și voioasa, temperament senzual și de o mare vitalitate ; o întocmire umană cum au fost atîtea îh vremea luî și care, exprimându-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric *Gargantua și Pantagruel* este o povestire cu uriașa dezvoltarea unei cărți poporane a vremii, renumitele *Cronici gargantuine.* Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cântecele *de gesta* și în romanele cavalerești produseseră figuri din cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma și se războiește cu Carol cel Mare, dar este înfrânt de viteazul Glivier și primește botezul. Povestirea Iui Fierabras era încă citita în Renaștere, și, în general, figurile telurice și grotești ale uriașilor stîrneau un interes atît de; mare încît italianul Luigi Puici compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroicomic în jurul unei perechi de uriași, Morgante și Margutte, foarte citit în acea epoca. Este cu neputință ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoștință de poemul atît de admirat al Iui Puici, *II Morgante maggiorei* întâmplările uriașilor lui Puici se încrucișează cu acelea ale paladînilor lui Carol cel Mare, dar aceștia din urmă sînt tratați în manieră ironica, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse și cînd eroii venerați ai cântecelor ***de** gesta* puteau deveni personajele unor compoziții înveselitoare. Rabelais renunță la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriași, înfățișându-i în trei generații. Cel.e cinci cărți ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua și Pantagruel, burnCul, tatăl și nepotul, regi ai unor țări închipuite, ființe gigantice, mișcate de instincte și apetituri colosale, dar oameni ai' timpurilor noi, cuceriți treptat de idealurile umanismului, întrupând sistemul noii educații universaliste și armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei științe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalității, pentru frumusețea păcii și a științei, pentru libertatea omului, a cărui vocație este voioșia, plăcerea, solidaritatea umană și creația.

Este caracteristic faptul căj scriind o povestire cu eroi fictivi și oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme și a formulat idealuri ale timpului său. îmbinarea ficțiunii cu realitatea se vădește ca una din metodele Iui Rabelais și atunci cînd conduce fabulația sa în așa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfășoare printre împrejurări și locuri ale Franței reale, în Paris, la universitatea pariziană și în cartierul studenților, în _localități bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlcîurîle cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile și gusturile țării și ale timpului sau. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conținut de observații reale, încît *Gargantua și Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez și european, adică ale literaturii nutrite de observația vieții și a societății.

O cercetătoare sovietica a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai'

noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observaţie că la începutul tuturor literaturilor unor societăţi tinere s-a produs discrepanţa între materialul observaţiilor reale şi figurile care le întrupează. „Devenirea realismului în epoca lui Rabelais, scrie E. M. Evnina, se desfăşoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilînd necontenit şi trăjiînd «căutarea» unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranzîț'e, a oricărei clase tinere care îşi stabileşte autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conţinutul, şi este, în esenţa, procesul devenirii stilului realist deoarece realismul societăţii tinere nu se găseşte pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăciri, de tatonări a unor figuri potrivire cu noul şi puternicul conţinut al epocii noi."

Echilibrul conţinuturilor cu formele lor se stabileşte abia mai tîrziu. Cînd grecii epocii arhaice au făcut primele lor observaţii asupra naturii, ei le-au cristalizat în aceie creaturi diforme ale fanteziei care sînt ritanii Cronos şi Uranos, Haosul şi Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus şiAfrodita, în Ares şi toate făpturile Ollmpului, expresia armonioasă şi umanizată a observaţiilor făcute asupra naturii.

„Acelaşi proces al devenirii realiste, conchide E. M. Evnina, este exprimat de arta eroilor uriaşi ţţ a monştrilor, a basmelor şi visărilor utopice, . arta Iui Cervantes, a lui Michelangelo, a lui Rabelais şi Shakespeare, arta din care peste câteva secole se va inspira forma bine închegată, «omenesc» normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac şi Stendhal, Dickens, Merimee şi Flaubert."

Realismul începător al Iui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuinţare foarte personală limbii. Se ştie că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării sale. Contactul cu Italia, ţara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile> cele mai variate, în ştiinţe, în arhitectură şi muzică, în arta militară şi navigaţie, în artele aplicate, în comerţ şi industrie, în viaţa de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie şi în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia

dacă auziseră de elefant, cunoşteau prea puţin pantera, gazeta, maimuţa, renul şi tigrul. Rabelais mijloceşte francezilor cunoaşterea tuturor acestor animale exotice pe care le denumeşte prin cuvîntul comun sau prin neologisme care nu s-au putut menţine. Vorbeşte de elefant şi ue rinocer, de tgri, de leoparzi şi de hiene, dar maimuţele se mai numesc : cercopiteci, cinocefali şi sfincşi. Puternicul avînt constructor al Renaşterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii.

Acum apar termenii tehnici: *arhitrave* (arhitravă), *corniche* (cornişă), *cfrotesque* (pentru *grotesque* — grotesc), *frise* (friză), *piedestal, frontispice-* (frontîsoiciu), *obelisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc, toate provenind din influenţa italiană. Tot prin această influenţă se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal, colonel, bastion, casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet, espade* (spadă) şi *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratageme* (stratagemă).

Termenii nautici apăruţi acum în limba franceza sînt nenumăraţi. în limba comerţului şi industriei se răspîndeste acum *banque* (bancă)[1] odată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franţa, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio.* Viaţa de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortegiano.* în muzica apar *violon* (vioară), *cornet, bemol,* numele notelor etc. Am citat numai puţine exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazar Şăineanu (în *La Langue de Rabelais,* I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar. al cuvintelor ajunse în întrebuinţarea comună a limbii franceze în secolul al XVI-lea, distingând pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuinţat printre cei dintîi. Enorma bogăţie şi marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice şl groteşti îl aivea cu timpul şi cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influenţa italiana, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme greceşti, dar mai cu seamă latineşti. S-a produs, deci, în Franţa Renaşterii un curent asemănător cu latinismul în literatura

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

română a secolului trecut, totuşi în alte condiţii şi cu altă semnificaţie. în timp ce latinismul român a fost o mişcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-şi însuşi cultura mai înaltă, latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost tocmai expresia marelui avânt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul eî ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alţii, un mare număr de neologisme latineşti sau greceşti, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aducea uneori la lungi înşiruiri absurde de sunete, monştri verbali pe care este inutil să-i transcriem pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupindu-le sunetele în unităţi deosebite şi obţinând astfel *neaşteptate* calambururi. *Jeunesse* (tinereţe) stă alături cu *jeu n'est ce* (nu e joc); *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciu al vinului) ; *â propos* produce răstălmăcirea sonoră: *âpre au% pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulţumit ou sunetele articulate scriitorul transcrie şi pe cele nearticulate, gunguritul copiilor ; *mon, mon, mon, yrelon, von, von;* elănţănirea dinţilor de frică : *bebebe, bous, bous, bous ;* dresul vocii: *ehen-J ehen l hen /... ben, hen, hasch!* - •

Dispunând de mijloace atît de întinse şi de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viaţa lui Gargantua, a lui Pantagruel şi a tovarăşilor lor, Rabelais foloseşte toate genurile literare ale prozei Renaşterii: anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertaţia filozofică, monologul şi scena dramatică,, portretul fizic şi moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais: „un haos armonios". Fireşte, exista o continuitate între diferite cărţi şi capitole ale întregului, dar interesul cade, mai ales, asupra episodului, încît, extrăgînd orice pagină din ansamblu, eşti sigur că vei obţine o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbeşte în numele său şi pune pe alţii să vorbească. Dar, fei ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele şi adjectivele i se prezintă în cantităţi enorme, în serii neistovite, şi este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din izvorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al ştiinţei sale. Tovarăşul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mâncare Care, ni se spune, „desfată creierul, înveseleşte spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întăreşte inima, gâdilă limba, curăţă faţa, fortifică muşchii, linişteşte sângele, uşurează diafragma, răcoreşte ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii" etc. (III, 2). Pagina alcătuieşte foaia de observaţie a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el „o salută adânc (pe aceasta) şi îi prezintă şase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cuşcuş, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluşi (nişte monede, n.n.) bătuţi de curînd ; în fine, cu o reverenţă adîncă îi pun pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră preţioasă din Beusse" (111,^17). _

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîţi" exploratori şi conchistadori ai vremii, Pantagruel şi Panurge întîlnesc „un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiţi, caputjni, ermiţi, augustini, bemardini, celestini,' teatîni, egnatini, cordelieri, cârmi, minimi şi alţi sfinţi părinţi, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinţei împotriva noilor eretici". Cititorul care afla că existau atîtea ordine monahale îşi spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întâlnim lungi liste terminologice, şi atunci când aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conţinute nici de povestire, nici de dialog, scriitorul le înşira în coloană spirală sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic ; de cele mai multe ori, ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate şi manifestă o tendinţă satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul îşi dă silinţa să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punând oamenii Iui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagaţia pedantă şi ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistrul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua

clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame pentru a le atîrna la gîtul iepei lui uriașe: *„Mna dies,* domnule, *mna dies et vobis,* domnilor. Ar fi bine sa ne dați înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuință. *Hen, hen, hascb !* Altă dată am refuzat parale bune de la cel din Londra în Cahors şi de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronifioata în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii şi vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci daca pierdem băutura pierdem totul, şi simț, şi lege" (I, 19).

Gravul magistru Janotus este, deci, un individ superstițios. El crede ca sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este şi cam bețivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al •științei scolastice. El vorbeşte de „calitatea substantifică", de natura „quidditativa" şi complică discursul său cu macaronismele obişnuite în jargonul studențesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum,* întrebuințînd formele : a intronifica, a extraneiza, terestritate. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenților sorbonarzi, care era, de fapt, satira absurdei științe ce li se inculca, a obținut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întâlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latineşti aberante ale vorbirii studentului, dar însoțindu-le în paranteze de tălmăcirea lor atît de necesară : „într-o zi, nu mai ştiu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se dupa-masă cu tovarăşii luî dincolo de poarta prin care se intră în Paris^ întâlni un student foarte drăguț, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă : «De unde vii, prietene ?» Studentul răspunde : «De la *alma* (buna), *inclita* (ilustra) şi celebra academie care este *vocitata* (numită) Luteția.» «Ce vrea să spună ?» întreba Pantagruel pe unul din oamenii' săi. «Vrea sa spună că vine de la Paris.» «Aşa ? înțelese Pantagruel. VÎÎ, deci, de la Paris ? Şi cu ce va treceți timpul, voi, domnii studenți, acolo ?» Studentul răspunse : «*Transfertăm* (traversăm) *Sequana* (Sena) la *diîucul* (în zori) şi la crepuscul; *deambulam* (ne plimbăm) prin *compitele* (răspântiile) şi *quariviile* (încrucişările de drum) urbei; *despumăm* (expectorăm) *verbocinația lațială* (limba latină) şî ca nişte *verisimili* (adevărați) *amorabunzi* (îndrăgostiți) captăm benevolența omnijudecatorului, omniformului şi omnigenului sex feminin...» Auzind acestea, Pantagruel se mira : «Ce dracu de limbă e asta ? Mă jur pe Dumnezeu că eşti un eretic»." Studentul se apără de această învinuire, continuând să se exprime în limbajul Iui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea şi-l apuca de gât, strigîndu-i: „Am sa te învăț eu sa vorbeşti", studentul, înfricoşat, începe să se vaiete în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîțiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină", aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniştii noştri. Vocabularul lui are analogii în dicționarul lui Laurian şi Massim, iar satira lui Rabelais aminteşte pe a Iui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic,* executând acelaşi gest de apărare a poporului față de cercurile reacționare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolându-se ele însele, cu trufie, în știința lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obişnuită a oamenilor ân dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare este şi filozoful Trouillogan. Iată dialogurile dintre ei :

„«Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mina d-ta!e. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se ânsoare ?» «Şi una şi alta», răspunse Trouillogan. «Cum adică ?» întreabă Panurge. «Aşa cum ai auzit», răspunse Trouillogan. «Ha, ha, ha. Aşa ne-a fost vorba ?» zise Panurge. «Zi-i mai departe. Trebuie sau nu să mă însor ?» «Nici una, nici alta», răspunse Trouillogan. «Să mă ia dracu, zise Panurge, daca nu cad pe gânduri; şî sa mă ia de-a binelea dacă te pricep. Aşteaptă I Iacă, o să-mi pun ochelarii' la urechea stângă ca sa te aud mai bine»" (III, 35).

Replicile se urmează, deci, rapide şi prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca şi atâtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Moliere. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine

încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici macat pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri : pe giganţii umanişti Gargantua $i Pantagruel, pe veselul, doctul şi isteţul Panurge, pe înţeleptul Epistemon, pe stufosul poet Reminagrobis, pe voinicul călugăr şi om de nădejde : fratele Jean, şi pe atîţia alţii, într-o abundenţă extraordinara. Ca în *Comedia umană* şi în *Război şi pace* tipurile lui Rabelais sînt neobişnuit de numeroase şl felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul şi dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întâi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle, sau alegorii, acestea *din* urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt: Bragmardo (de la *bragmard* — prohab) sau Humevesne ; alegorii sînt: Epistemon (învăţatul), Ponocrates (puterea muncii), Panurge (omul care ştie sa facă totul), Picrochole (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuşi. Aşa, de pildă pe aceea conţinută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* — tot, şi arabul *hagaren* — însetat; Pantagruel este, deci: „atotânsetatuT, „preaînsetatul".

După ce şi-a botezat oamenii, Rabelais ni-î înfăţişează. Şi, fireşte, ceea ce, izbeşte mai întîi este enorma lor dimensiune şi colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atârnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei Iui, înghite pe o foaie de salată mai mulţi pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănâncă şi bea cantităţi greu de închipuit, dar şi studiază toate ştiinţele lumii, citeşte biblioteci întregi, practică toate artele frumoase şi pe toate cele ale îndemînării şi forţei fizice. Universalitatea lui de om al Renaşterii este o universalitate colosală. Chiar şi tovarăşii giganţilor, oameni de dimensiuni şi proporţii comune, uimesc prin vigoarea şi apetiturile lor neobişnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Ştiinţa, ca şi poftele lui Panurge, sînt incomensurabile.

Rebelais nu se mulţumeşte să-si închipuie oamenii lui. El îi vede în carne şi oase, în amănunţimea concretă a înfăţişării, în particularităţile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge: „într-o zi, Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraş, către mînăstirea Sfîntului Amoniu, discutînd şi filozofînd cu oamenii lui şi cu unii studenţi, întâlni un om cu statură frumoasă şi elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri, şi atât de jerpelit încît părea ca abia scăpase de o haită de ohm" (II, *9).* Această nenorocită, dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construieşte treptat personajul lui Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi totuşi poltron, un reprezentant al studenţimâi declasate a vremii. Ruda Iui bună este Falstaff al lui Shakespeare.

Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoţi portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urma obţinută ansă nu prin analiză, ci prin înfăţişarea felului în care insul vorbeşte, acţionează şi gîndeşte. Omul este privit, deci, nu numai dinafară, dar şi dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale şi afective. Nici un scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale Iui Panurge se numără şl nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfăţişează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreuna cu Pantagruel problema căsătoriei lui: „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă şi zise cu un adânc suspin : «Doamne, ai ascultat hotărârea mea'de a mă însura dacă, din nefericire, nu vor fi toate căile închise, astupate şi ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-aţi purtat-o întotdeauna, spuneţi-mi părerea voastră.» «Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o si ai luat o hotărîre fermă, sa nu mâi vorbim ***de*** asta; rămâne numai să treci la fapte.» «Aşa e, zise Panurge, dar n-aş vrea să făptuiesc fără sfatul şi păirerea voastră.» «Sânt de această părere şi te sfătuiesc sa te însori», răspunse Pantagruel. «Dar, zise Panurge, dacă aţi fi de părere să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mî-ar plăcea mai bine să nu mă însor.» «Atunci nu te însura», îi răspunse Panta-

gruel. «Aşa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viaţa mea fără tovărăşia conjugală ? Este scris: *Vae soli* ***l*** Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbaţii- însuraţi.» «Atunci însoară-te, în numele Domnului», îi răspunse Pantagruel. «Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înşală, după cum ştiţi ca e acum moda, o să-mi ies din ţîţîni şî o să-mi dau sufletul...» «Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentinţa lui Seneca este adevărata fără excepţie : Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ţi se facă şi ţie...» «Dar dacă-mi iau o femeie cinstită şi ruşinoasa ?...» «Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu!»" etc.

<"'-°):-

Deliberarea intima este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acţiunii şi care nu urmăreşte, de fapt, închegarea unei hotărîri, ci evitarea ei şi repulsia pentru fapta. Ne vom convinge **de** acest aspect al firii luî Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. înfăţişarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul Iui frica, deznădejdea, laşitatea, dar şi insolenţa finala, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii naraţiuni rabelaisiene.

Oamenii astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică sînt puşi să acţioneze, devjn personajele unor întâmplări. Mişcarea, în povestea Iui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai **de** seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel maî **de** seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în aceasta privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriata de băieţii lui Viilor^ sau lupta fratelui Jean cu trupele Iui Picrochole, care invadaseră, şi pustiau via mănăstirii, sau atîtea alte scene care ne întâmpina la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusa de natura temei tratate. Are, deci, o valoare, ilustrativă superioară o pagină în care conţinutul de fapt este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scena, a reacţiunîlor lor, a gesturilor executate şi pe care povestitorul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea ân care ni se povesteşte anecdota următoare :

„La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în faţa grătarului unui grătaraglu, un hamal îşi mînca pâinea la fumul unei fripturi, şi o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă, cînd hamalul îşi înghiţise toată pîinea, grătaragiul **îl** apucă de guler şi ceru sa**-i** plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-1 păgubise de nici o bucată de friptură şl că, neluându-i nimic, nu-î datora nimic. «Fumul de care era **vorba** se ridica în sus şi se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vândă fum de friptură pe stradă.» Grătaragiul răspundea, ca nu e datoria lui să hrănească hamalii şi că, dacă **mi** va fi plătit, îî va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe baţ şi voi sa se apere. Cearta a fost mare. Toţi gură-casca din Paris alergară sa vadă ce s-a întâmplat. Tocmai se găsea acolo bătrânul bufon al **regelui,** Joan, cetăţean al Parisului. Zărindu-1, grătaragiul îl întrebă pe hamal : «Vrei să asculţi de ce-o hotărî nobilul ghiduş Joan ?» «Da, pe toţi sfinţii», răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului sa-i dea din punga lui câtiva bănuţi de argint. Hamalul îi puse în palmă un philîppus. Bătrînul Joan îl luă şî-I aşeza pe umărul stâng ca şi cum î-ar fi încercat greutatea, apoi î] bătu de palma mîinii stângi ca şi cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca şî cum ar fi vrut sa vadă daca e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gura-cască tăcea şi grătaragiul aştepta cu încredere, iar hamalul îşi pierdea nădejdea. în fine, Joan aruncă bănuţul pe **gTatar,** facîndu-1 sa sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidenţială, ţinîndu-şi ân mînă bastonul lui cu panglici şi acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hârtie, tuşi bine de două ©ri şi rosti cu voce tare : «Curtea hotărăşte că-hamalul care şi-a mâncat pîinea cu fumul fripturii 1-a plătit cinstit pe grataragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă, deci, ca fiecare să se ducă la casa luî, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se şi cuvine»" (III, 37).

Totul este văzut ân această scenă şi totul este în mişcare. Grupul actorilor principali se detaşează din mulţime ; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină ; vedem gesticulaţia acestuia, chipul în

care el cântăreşte moneda, cum o bate în palmă, o priveşte şi o face să sune pe grătar; apoi cum se înveşmîntă cu insignele sale de bufon şi rosteşte ingenioasa lui sentinţă. Un regizor ar putea aduce aceasta naraţiune pe scena. Desfăşurarea acţiunii şi jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mişcare, stilul lui Rabelais poseda una din calităţile Iui cele mai eminente în preciziunea viziunii Iui. Nici un gest, nici o mişcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mişcare corporala, maşina anatomică a omului ne este arătata funcţionînd cu toate pîrghiile ei. lata descrierea educaţiei fizice a Iui Gargantua. Acesta se ia Ia trîntă, aleargă, sare, se caţără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă şi vîsleşte. Cum face însă toate aceste acţiuni din urmă ? „înota unde-i apa mai adîncă, cu faţa în jos, pe spate, pe o rina, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mîna în aer, ţînînd o carte şi travefsînd Sena fără s-o ude, sau ţinîndu-şi mantia în dinţi, cum făcea lulius Cezar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apa, cu capul înainte ; atingea fundul, săpa stîncite, se cufunda în abisuri şi prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcţia curgerii apei, în contra curentului, o oprea Ia stăvilare, ţinea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopata mare, întindea vela, se căţăra pe frînjghiile catargelor, alerga pe cerge, aranja busola, desfăşura pînzele în vînt, strunea cîrma* (I, 23).

în faţa ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce sa priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne : „Căscă mai multă vreme, şi, căsoînd, făcea în faţa gurii cu degetul gros al miinîi dextre semnul literei greceşti numită tau, reiterîndu-1 de mai multe ori. Ridică apoi, ochii către cer şi-i învîrti în cap întocmai ca o capră care leapădă fătul; în timpul ăsta tuşea şi suspina adînc." Nazdecabre îi răspunde: „Ridică mîna' stingă în aer şi ţinu degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros şi de degetul arătător, apoi uni uşor unghiile lor" (HI, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare.

Pentru a explica în ce mod o invectivă poate uşura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparaţie : „îmi

pare rău să-ţi spun ca păcătuieşti, căci mi se pare că înjurind, precum înjuri, îţi face bine la splină, aşa cum unui spărgător le lemne îi face bine şi-i aduce mare uşurare atunci cînd cineva, aproape de el, îl striga la fiecaire lovitură : han ! Tot aşa un jucător de popice este mirificamente uşurat cînd n-a azvîrlit bila bine şi cînd un oro de spirit, lîngă el, apleacă şi întoarce capul şi trunchiul înspre partea in care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele" (IV, 20).

Dar nu numai mişcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi după secole decît marii realişti ai veacului al XlX-lea, dar şi mişcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită : „Deodată marea începu să se umfle şi să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bata coastele vaselor noastre ; mistralul, întovărăşit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune dîn înălţimi, să fulgere, să lumineze, sa plouă şi sa azvîrle cu grindină ; aerul să-şi piardă transparenţa, sa devină opac, tenebros şi obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scântei şi ruperi ale norilor înflăcăraţi" (IV, 18).

Puterea lui Rabelais de a reţine şi de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibila a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaşte literatura. Realitatea se oglindeşte în imaginaţia lui cu o mare forţă şi un mare relief.

întocmai ca atîţta mari scriitori ai Renaşterii, ca Boccaccîo, ca Cervantes şi Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Naraţiunea lui şe hrăneşte dîn snoavele poporului, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui» din basmele din care împrumută nu numai temele, dar şi formulele iniţiale şi finale, nenumărate imagini. Asocierea uriaşilor cu tovarăşii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. într-un rind» ni se povesteşte vechea snoava ţărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un ţăran care i-a cedat mai înrii ce va creşte sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va creşte deasupra pământului şi a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoşul roşu, cunoscut şi de români. Un personaj, Carpelin, „poate intra nesimţit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeata,

poate calea pe spicele griului sau pe iarba pajiştilor fără să le îndoaie" (II, 24). în sfîrşit, proverbele apar la toi pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situaţie se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune : se ascund de ploaie în apă, spun tatal-nostru al maimuţelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruţa înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, manîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdîlă să radă, vad musca în lapte, bat tufişurile, dar nu prind pasarelele, iau băşicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritura, sar de la cocoş la măgar etc. Ştiinţa rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Şaineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creaţia lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de al nostru, cu Ion Creangă. Aceeaşi situaţie a realismului şi la acest scriitor, cu observaţii asupra vieţii şi societăţii neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, acelaşi apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oşlobanu din *Amintiri,* Gerila, Păsari-lăţi-lungilă şi Setilă din *Harap-Alb* sînt rude apropiate cu Grandgousier, cu Gargancua şi Pantagruel. Verva povestitorului moldovean aminteşte pe a scriitorului renascentist francez. Acelaşi temperament robust, mişcat de mari pofte; acelaşi rîs gigantic. îi unesc, de asemenea, unele resentimente şi lupte cu vechea şcoala îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipseşte nici plăcerea de a acumula referinţele, proverbele sau cuvintele^ ca atunci cînd aminteşte multele unelte ale lui Pavei ciubotarul sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Ştrul. în sfîrşit, un dar asemănător de a nota mişcarea şi de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii şi situaţiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultura pe care le aduce în discuţie înaintaşul lui, într-o epoca de mari transformări ale orânduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc acelaşi mesaj al încrederii în viaţă şi în popor, un mesaj de care, atunci cînd îşi croiesc un drum nou, au nevoie toate societăţile tinere, toate societăţile care se găsesc în momentele revoluţionare ale progresului lor.

1953

ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o suta şi cincizeci de ani de la naşterea lui Victor Hugo a înmulţit studiile şi analizele consacrate poziţiei poetului în epoca sa şi mesajului lui uman şi cetăţenesc. Această poziţie şi acest mesaj s-au realizat însă într-o operă artistică, într-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor şi ale întregului său veac, aşa încît pentru a da o Idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale.

Arta înseamnă însă fond şi formă, conţinut şi mijloace, teme şi procedee, *ce* anume reprezintă artistul şi *cum* o face el. Pentru ca s-a arătat îndestul care este fondul inspiraţiei lui Hugo, temele şi conţinutul poeziilor lui lirice şi a poemelor lui epice, a dramelor şi romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitata. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele şi mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea *ce* a dorit el să comunice contemporanilor săi şi întregii omeniri viitoare.

Evident, conţinutul şi procedeele, temele şl mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins, şî orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede ca studiul acesteia din urma nu poate fi întreprins decît în funcţie şi în legătură cu conţinuturile pe care le cuprinde si le transmite.

Victor Hugo a fost un artist revoluţionar. Revoluţie înseamnă însă luptă cu o orânduire mai veche în scopul instaurării uneia noi, mai- dreapta şi mai umană. Pe. plan li-

terar şi în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluţionare a poeziei lirice. în locul vechii ode şi elegii clasice, el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată şî familiara. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei şi ale paternităţii, natura, surprinsă în aspectele ei comune şi graţioase.

Desigur, alături de acest sector există în poezia lirică a lui Hugo şi cealaltă înfăţişare, sentimentele sublime şi natura măreaţă. Dar şi aici temele lui Hugo rămâneau fără analogie în producţia anterioară. în drama şi în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neânfaţişate mai înainte, omul în căderile şi înălţările lui, în lupta cu societatea care-1 condamnă pentru vina la care-1 constrânge şi-1 împiedică apoi - să se regenereze. Odată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mîniile şi acuzaţiile luî. Cînd, în 1846, poetul primeşte scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproşa orientarea poeziei luî, Hugo âî răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea *Contemplaţiilor,* intitulat *Scris în 1846,* care afirmă cu o mare vervă sensul general al creaţiei lui: „N-am avut decît o singură idee în minte, spune Hugo, sa servesc cauza umană. în dramă, în proză şi în versuri, am pledat pentru cei mici şi nenorociţi... Dar cum în felul acesta am supărat, desigur, pe mulţi, în lumea de jos mi s-a spus, poate, mulţumesc". Pentru acest cuprins nou şi revoluţionar, Hugo a găsit o formă nouă şi revoluţionară.

Poetul a fost pe deplin conştient de solidaritatea adîncă a ideii şi formei. în prefaţa volumului *Literatură ţi filozofie amestecate,* apărut în 1834, Hugo scrie: „O idee n-are niciodată decît o singură formă, care îi' este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esenţiala, forma preferată de ea şî care izvorăşte totdeauna împreună cu aceasta din creierul omului de geniu. Astfel, Ia marii poeţi nu există nimic mai inseparabil, mai aderent şi mai consubstanţial decît ideea şi forma ideii. Luaţi-i lui Homer forma lui, nu va mai rămîne decît Bitaube", adică mediocrul traducător al lui Homer^ care ajunsese la oarecare notorietate în timpul vechiului regim.

Forma nouă şi revoluţionară a ideilor Iui revoluţionare şi noi, poetul le-a afirmat în teorie şi le-a realizat în practica artistică printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, j»rin înnoirea versificaţiei. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcţii.

încă din prefaţa din 1824 a culegerii *Ode şî balade,* adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întru totul fixate şi tendinţele lui erau ezitante, Hugo se pronunţă pentru principiul „libertăţii în artă". Valoarea principiului o vor înţelege bine toţi acei care ştiu cât de înrădăcinată . era încă în această epocă de agonie a clasicismului puterea regulilor şi a metodelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile şi unor modele socotite inalterabile. * Aceste -norme şi aceste modele erau acele ale antichităţii, culese în Aristoteles şi în Horaţiu, şi codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul care controla şi reglementa toate manifestările vieţii publice şl de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat şi prin disciplina vieţii de curte, aplica aceeaşi supraveghere şi ^asupra literaturii. Academia Franceză era organul acestei reglementări şi al acestei supravegheri. Corneille îi simţise rigorile pentru a se fi abătut, în *Cidttl* său, de la straşnica normă ale celor trei unităţi. Clasicismul deosebea cu stricteţe intre frumuseţea „regulată" şi cea „neregulată". Numai cea dintîi obţinea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea Iui Shakespeare în Franţa secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele şi tulburătoarele lui -frumuseţi erau umbrite» ân opinia atîtora dintre reprezentanţii vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrânt adesea regulile clasicismului şi ale antichităţii. Proclamînd principiul „libertăţii de artă", adică al smulgerii de sub tutela regulilor şi modelelor, Hugo azvîrlea mănuşa clasicismului vremii lui şi reprezentanţilor lui, grupaţi la Academie, şi în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecţii trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite este aceea a separaţiei- şi purităţii genurilor literare. într-o vreme în care aristorelismul scolastic, transmis prin învăţământul congregaţiilor religioase, menţinea încă concepţii fixiste,

adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor şi speţelor naturii, aşa cum ele erau presupuse a fi ieşit din mîna Creatorului, nu_ era, oare, firesc ca şi genurile literare să fie socotite ca fixe, statornicite o data pentru totdeauna, sustrase acţiunii timpului şi schimbărilor lui ? Regulile nu erau decît ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor. Dar cum genurile biologice în natura rarnîn totdeauna pure şi nu se amestecă niciodată, nu rezultă, oare, ca şi genurile literare urmează să ramină totdeauna curate şi neamestecate_? Raţionalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei şi comediei în tragicomedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a preţuit ca unul din meritele cele mai de seama ale lui Corneille, Racine şi Moliere faptul de a fi dat tragedii şi comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilităţii cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abatere de la norma purităţii genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussee „comedia lacrirnantă" ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic şi academic trebuia dărîm3t, prejudecata purităţii genurilor este cea dintîi împotriva căreia porneşte la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefaţa din 1827 a dramei *Cromwell,* un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. într-una din acele mari sinteze care erau proprii spiritului său, Hugo înfăţişează mersul general al artei din antichitate şi pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee şi de la epopee la drama, adică de la ideal la măreţ, şi de Ia măreţ la real. Unirea sublimului şi a grotescului, adică a tragicului şi a comicului, este un caracter al realităţii, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieţii. Prejudecata purităţii genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogata şi mai completă a vieţii, care scoate în evidenţă o interesantă aspiraţie realistă în sînul orientării romantice.

„Realitatea, scrie Hugo, rezultă din combinaţia cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului şi a grotescului, care se încrucişează în dramă aşa cum se încrucişează şi în

viaţă." Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convine mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur şi fără contraste a încetat să mai stăpîneasca pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orânduirea lui socială.

Hugo va pleda, deci, pentru drepturile caracteristicului şi ale urîtului în reprezentarea artistică. Arta n-a ocolit, dealtfel, totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut şi le-a ilustrat, de pilda, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizaţii populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspiraţiile maselor moderne recunoştea un precedent şi un exemplu. Astfel, Tribouîet dîn *Regele petrece,* sau Quasimodo din *Notre-Dame de Paris* vor fi ca nişte figuri umane şi groteşti în acelaşi timp, desprinse parcă de sub cornişele şi din firidele marilor catedrale ale veacului al Xll-Iea şj al XlII-lea.

O altă prejudecată clasica împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităţilor de loc_ şi de timp. în grija sa de a reda adevărul vieţii, poetul simte nevoia să lege^ acţiunea dramei de locul ei, chiar dacă aceasta urmează să se schimbe de Ia act la act şi^ s-o lase să se desfăşoare în întreaga ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci şi^ patru de ore ale acţiunii, presupuse a putea fi reprezentate în^cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depăşite. „Orice acţiune, scrie Hugo, are durata sa proprie ca şi locul său particular. A vărsa aceeaşi doză de tjmp în toate evenimentele, a aplica aceeaşi măsură pretutindeni este o^ ciudăţenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încalţe orice picior cu aceeaşi gheată. A încrucişa urt'tatea de tmp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii şi a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele şi figurile pe care providenţa le desfăşoară în mari mase, în realitate înseamnă a mutila oamenii şi lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de ce, adeseori, colivia unităţilor nu conţinea decît un schelet/'

Prefaţa dramei *Cromwell* propunea, deci, o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieţii, colorată şî larg desfăşurată, şi din care lirismul nu era exclus. Şi dacă *Cromwell* n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, *Hemani,* trei ani mai tîrziu, a fost cel mai

de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătălie literară desfăşurată în timpul celor o suta de spectacole, în care tineretul atelierelor şî al şcolilor a avut să înfrunte coaliția cercurilor clasice şi academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefața la *Cromwell* fusese actul de naştere a romantismului francez ; reprezentația lui *Hernani* —- botezul lui.

Clasicismul dispreţuise lirismul şi imaginaţia. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizaţiei. Un teoretician al clasicismului care profesa, dealtfel, şi unele idei înaintate, Saint^Evremond, vorbise odată despre „zadarnicele imagini care ascund realităţile şi despre comparaţiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte prin distracţia pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru, observa Saint-Evremond, este cu totul opus acestui spirit al fabulaţiei şi al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate ; bunul-simţ predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei."

în realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială,^ nu apar poetului decît în imaginile fanteziei. Orientar către cuprinderea cea mai bogată a realităţii, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reţine şî a reproduce impresiile realitaţli este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele serbede ale lucrurilor, copia lor fotografică şi inexpresiva. Impresiile lui Hugo sînt grele de sentimentele pe'care le trezesc; ele sînt încărcate cu o semnificaţie profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forţe lăuntrice o mişca şi-i dau viaţă. Lucrurile şi ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cefe mai frecvente ale poetului: „Norii şi vîntul trec răsucindu-se". Despre un vin ni se spune că este „plin de mînie, de strigăte şi injurii*. Valurile care asaltează o corabie sînt. „doi atleţi făcuţi din furie şi vînt". în culegerea *Les Cbâţiments* Hugo ne zugrăveşte pe Napoleon pe patul sau de moarte şi „bătăliile aplecându-se asupra frunţii sale". El moare, dar după douăzeci de ani „Oceanul îl redă Franţei". Cadavrul este el însuşi o fiinţă însufleţită. în mormântul său, „el dormea încrezător şi liniştit",-când are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din

preajma mormântului „îşi fac semn cu degetul şi, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric", într-o bucată a *Contemplaţiilor* un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte sa ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, smlf> de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „«Copacule, vrei sa fii spânzurătoare ?» «Tăcere, omule (îi răspunde copacul). Du-te, secure! Eu sînt al vieţii.»" „Eşafodul, scrie Hugo în *Mizerabilii* (I, 4), nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier şi odgoane. El pare a fi un fel de fiinţă care. posedă nu ştiu ce sumbră iniţiativă. S-ar spune ca schelăria asta vrea, ca maşina asta înţelege, că lemnul, fierul şi odgoanele astea,_ voşesc... Eşafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea, şi bea sîngele victimei" etc. Elementele naturii au^şi ele o viaţă deopotrivă cu a omului: „Marea este secreta; nimeni nu ştie ce vrea ; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O fiinţă groaznica, vîntul." Ideile sânt şi ele nişte persoane. în *Parisul în flăcări* din *VAnnee terrible,* Societatea, Trecutul, Mizeria şi Ignoranţa sînt^acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăieşte şi elj „Cuvîntul, proclamă Hugo, este o fiinţă vie. Mîna visătorului vibrează şi tremură atunci cînd îl scrie !" Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiile şi ideile este deopotrivă cu a popoarelor, în totalitatea lor, cînd au creat miturile şi basmele lor. Hugo este un mare nâscocitor de mituri. Poema *Satirul* din *Legenda secolelor* poate fi pusă alături de *Tbeogonia* lui Hesiod. Rupînd cu convenţionala figuraţie mitologică a clasicismului, moştenită din alexandrinism si din literatura latină a decadenţei, cu Apollon şi muzele sale, cu Bellona şi Cyrherea, cu Flora şi Pomonâ, Hugo le substituie propriile sale miruri, căci imaginaţia lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel Satirul cântă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluţia lumii şi a umanităţii, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre ZI şi Noapte, grozăviile şi frumuseţile pământului şi omenirii, adică războiul şi pacea, sfârşitul zeilor şi al suferinţelor, şi apoteoza finală a umanităţii eliberate într-o natură învinsă. Satirul, personificarea bestialităţii primitive, se resoarbe în natură ; el devine Pan, şi umanitatea începe abia atunci viaţa ei în lumină. Satirul este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă Ia ţintele lui cele mai îndepăr-

tate. Mitul Satirului este construit pe antiteza naturii şi umanităţii, un motiv care revine şi într-una din poemele culegerii *Les feuilles d'automne,* unde poetul ascultă de pe înălţimea unui munte glasul triumfal al oceanului şi murmurul de jale al oamenilor, îndoitul cîntec care leagănă universul.^ Pe fondul acestei dualităţi se înşiră, proiectată de fecunditatea unei imaginaţii nesecătuite, seria imaginilor, a comparaţiilor şi metaforelor asociate în contraste.

Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viaţa atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziţia dialectica a lucrurilor. Viaţa este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forţe, aspecte şi atribute : un motiv pentru care figura cea mai des întrebuinţata de Hugo, pe lîngă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esenţialmente revoluţionară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni *în* aceeaşi epocă în care Hegel i-a dat forma _ ei metafizică, iar Marx şi Engels — forma ei ştiinţifica.

Limba hterară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecăţile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceza sectorul special al cuvintelor „nobile",, singurele care se cuveneau a fi întrebuinţate în literatură. Teoreticianul reacţionar al Restauraţiei, M. de Bonald, justifica această separaţie a celor două limbi franceze, după cum justifica şi separaţia claselor sociale, prin aceste consideraţii care ne pot face astăzi să zîmbim: *»Mari* şi *femme,* spunea M. de Bonald, sînt mai puţin nobile decît *epoux^* şi *epouse,* pentru că *mari* şi *femme* prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăţi domestice sau de producţiune, în timp *wepoux* şi *epouse* prezintă idei de angajament reciproc *(spondere),* idei consacrate prin societatea publică, societate a conservării" etc.

Hugo observă aceasta situaţie stabilită înăuntrul limbii franceze prin distincţia şi separarea idiomului nobil de cel vulgar. în poemul său ^din 1834: *Răspuns la un act de acuzaţie,* el caracterizează situaţia : „Limba era statul înainte de optzeci şi nouă ; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste." Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă : *ane, cheval, mulet, vacbe, haricot, chien, fange, pave, chatouiller* şi alte multe. Pentru a le evita, atunci cînd noţiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se întrebuinţa sau neologismul latin, de pildă *demon* pentru *diable, vestale* pentru *nonne, pontife* pentru *pretre, prospere* pentru *javorable,* sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin materialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne,* sau *airain* pentru *cloche.* Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbeşte despre : „trestia împletită a cărei boltă uşoară protejează cu eleganţă fruntea păstoriţei". Negrii devin „muritorii pe care soarele Guineiî i-a înnegrit". în loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncet le couteau* (sau *le poignard) dans le sein.*

Artist revoluţionar, împreună cu tare poporul pătrunde în literatura, Hugo, după ce a recunoscut situaţia, a răsturnat-o : „Făcut-am sa sufle vînt revoluţionar. Am pua boneta roşie pe vechiul dicţionar", declară el în *Răspuns U un act de acuzaţie.* Şi mai departe : „Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit porcul pe numele lui. De ce nu ? Guicciardlni l-a numit pe Borgia, şi Tacit — pe Vitellius... Pe creştetul Pindului s-a dansat *Qa ira* ; cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat *Carmagnola"* (adică; cele două melodii revoluţionare).

Reforma nu s-a produs fără a nu trezi vociferaţie, ca atunci cînd, la reprezentaţia lui *Hernini,* parterul academ.c ţi aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd : *„Veillard stupide, il Vaime*şi pe rege întrebînd *„Quelle heure est-ilT* Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, şi au înecat apoi cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. în locul lor a apărut limba întregului popor, adică acea de care se leagă reprezentările şi sentimentele cele mai vii ale omului — şi poezia franceză a reînviat.

în acelaşi sens s-a produs şi reforma la care Hugo a supus versificaţia franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de douăsprezece silabe, tăiat h mijloc, adică după a şasea silabă accentuată. Cu timpul alexandrinul primeşte alte două tăieturi, aşezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau : *„(Quatre boeuf atteles, d'un pas tranquille^ et lent,) j Promenaient f dans Paris / le monarque j indolent".*

Simetria regulată şî încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuieşte cu versul romantic cu trei cezuri, cu trîmetrul- Facultatea cezurii trimetrice de a se aşeza oriunde în interiorul versului, şi nu numai după unităţile sintactice constituite, dădea versului romantic o viaţă şi o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trîmetrul romantic devenea un mijloc fericit pentru a exprima o mişcare rapida (maî ales cînd urmează unui tetrametru) : *„De moment en moment le sort est moins obscur / Et Von sent bien / quon est emporte j vers l'azur"*.

Pentru a sublinia o enumeraţie : *„Tantdt legers, j tantât boiteux, I toujours p'teds nus"*.

Sau pentru a reliefa o idee : *„// vit un oeil j tout gţand ouvert I dans Ies tenebres"*.

Atitudinea revoluţionară a lui Hugo, prăvălitorul parnasuluî clasic, a produs, deci, consecinţe în întreaga lui artă poetica. Hugo a profesat o concepţie activă şi militantă despre menirea artei. I s-a înrimplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. „Autorul acestei drame, scrie el în prefaţa uneia din piesele sale *(Angelo)*, ştie ce lucru mare şî serios este teatrul; el ştie că teatrul, fără a ieşi din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune naţională, o misiune socială, o misiune umană..."

Declaraţiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulţi. Din terenul acestei poziţii s-au dezvoltat chiar şi cele mai particulare detalii ale poeticii -lui Hugo, aşa cum sucurile absorbite de o plantă din pămînt urcă şî hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.

1955

DESPRE CONSTRUCŢIA „ANNEI KARENINA" DE TOLSTOI

La o nouă lectura a *Annei Karenina* de Tolstoi, am notat cîteva observaţii cu privire la compoziţia acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult şi cu multă pătrundere. Problema realizării luî artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbuteşte să abţină o opera de artă particulară şi concretă. Măiestria scriitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanţele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică" a formelor artistice, fără raportare la semnificaţiile pe care acestea le poartă. Cine Izbuteşte însă să înţeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului faţă de societate şi viaţă ia naştere creaţia lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare ca a păşit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziţiei pentru motivul că aceasta trece drept un element atSt de abstract, încît o părere destul de răspândită o socoteşte capabilă de a fi întrebuinţata de oricine şi pentru orice fel de conţinut. Compoziţia este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade întro totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziţia ar fi oarecum indiferentă faţă de cuprinsul operei: o casă poate fi locuită de oricine. O

f \

astfel de idee cu privire la compoziție și-o făceau artiștii și teoreticienii Renașterii atunci cînd recomandau compoziția piramidală pentru orice fel de tablouri. în realitate, așa-zisa compoziție piramidală stă și ea în legătura cu anumite tendințe ale epocii care a folosit-o și cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta sa notăm cîteva observații cu privire la relația dintre compoziția romanului *Anna Karenina* și tendințele lui mai adînci. Comparația cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu *Război si pace* ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că *Război și pace* n-are un subiect propriu-zis. *Război și pace* cuprinde un număr atît de mare de personaje și episoade, împrumutate societății rusești de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrânge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect" este însă o figură special tăiată în pînza vieții, o configurație determinată de oameni șî evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observația societății, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui *Război și pace.* Este, deci, foarte greu să ee reproducă „subiectul" acestui roman.

Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru *Anna Karenina.* Narațiunea urmărește aici soarta a doua grupuri principale de personaje. Karenin-Anna-Vronski și Levin-Kitty. Pe de *xr* ^arte căsătoria care se desface a lui Karenin și a Annei, urmata de eșecul tragic al^ acesteia în sforțarea de a-și găsi un drum al vieții alături de Vronski — un caz tipic pentru situația proprie a oligarhiei administrative și militare a Rusiei țariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsa onoare continuă să aibă o putere atît de mare. Alături de tragedia Annei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate între Levin și Kitty, pereche sănătoasă, cucerind* treptat și în lupte destul de grele, viața cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanți ai acelei categorii^ sociale către care, în epoca de după desființarea iobăgîei, se îndrepta întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoși și intelectuali „coborîți în popor", după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legaturi între termenii marelui contrast zugrăvit, de ă evoca plinătatea vieții înfățișate. în jurul forțelor princîpale se anină figurile de a doua mărime și episoadele secundare. Conflictul Karenin-Anna se repetă oarecum în acela dintre Oblonski și Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă prin sinuciderea Annei, în mod radical și tragic, potrivit puterii prejudecăților, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de al doilea conflict sfîrșește în compromis, în acord cu felul de a fi și situarea socială a lui Oblonski, „liberal" din epicureism, poltronerie și comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, declasat protestatar, „nihilist" al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri și întâmplări se adaugă acestora. Dar, cu toată marea abundență a figurației și povest'rii în *Anna Karenina,* acțiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în *Război și pace,* adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată ?

Dacă ținem seama de faptul că, în momentul istoric în care se plasează acțiunea romanului *Război și pace,* antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un același elan masele populare și patrioții din sînul nobilimii ruse, vom înțelege de ce Tolstoi a putut în *Război și pace* să plimbe o oglindă prin fața întregii societăți ruse și să culeagă o imagine relativ unitară în vastitatea' și multiplicitatea ei. *Război și pace* este_ o frescă în care e zugrăvit un episod măreț din istoria unei națiuni într-un efort eroic. în roman deslușim admirația și nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie națională. *Anna Karenina* se raportează însă la o lază ulterioară, cînd întreaga orânduire socială a Rusiei se clătina și urma să se prăbușească în curînd. între 1875 și 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se întețiseră în Rusia. *Anna Karenina* prinde ecoul acestor antagonisme și frământări sociale. Comentând vorbele lui Levin din *Anna Karenina :* „La noi toate s-au răsturnat și abia acum se așaza din nou", Lenin, ântr-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaște aici „agera caracterizare a perioadei dintre 1861 și 1905".

în Încrucișarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas și înalță un steag. Contrastele societății rusești deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simțeau revoluția, apropiindu-se. Tolstoi

însuşi, scriind lui Strahov în 1878, în legătură cu afacerea Vera Zasulici, o caracterizează drept „o prevestire *2.* revoluţiei". Acestui motnent social, bogat în contradicţii, ca si poziţiei proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul sau pături menite iremediabil descompunerii de altele susceptibile de însănătoşire, acestor condiţii le corespunde organizarea binară a romanului, cu cele două acţiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicţia pe care o zugrăveşte, Tolstoi afirma o atitudine şi sugerează un drum, el dă alternanţei Karenin-Levin caracterul unei comparaţii pilduitoare. Comparaţia romanului, prin gruparea simetrică a personajelor şi faptelor,_ prin limpedea lui structură, este, deci, forma vizibilă a semnificaţiei lui.

Cele două acţiuni ale *Armei Karenina* nu sînt însă prezentate în continuitate şi nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanţ", nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „ţesătură". Există motive interioare şi pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit -moment şi revine apoi in timp, pentru a depana un alt fir; îl reia pe cel dintîi şi-l îmbină- ou al treilea şi al patrulea etc. Aşa, povestirea conflictului dintre Oblonski şi Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski şi a Annet, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva şi-ar da osteneala să studieze ordinea capitolelor în *Arma Karenina,* ar putea sa lămurească mai de aproape structura complicata, împletită, a romanului, „ţesătura" lui. Deosebirea dintre „lanţ" şi „ţesătura" este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor" şi romanul modern.

Tolstoi oferă odată cu *Război şi pace* şi *Anna Karenina* romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător, în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie şi contrapunct. Noua tehnică este determinata nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar şi de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura îşi găsea în noul tip de compoziţie forma ei adecvată. Aceeaşi particularitate a structurii corespunde şî faptului ca lumea pe care *Anna Karenina* o descrie, deşi intrată în procesul disoluţiei, nu

ajunsese încă în acest stadiu. Ezitările personajelor, frământările lor intime, dovedesc divergenţele care sfîşiau aristocraţia vremii. Kiţty se îndreaptă la început către Vronski, dar se uneşte în cele din urmă cu Levin. Acesta îşi găseşte propriul luî drum de viaţă smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta.

Anna Karenina este romanul unei societăţi în criză, şi întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicţiile şi conflictele care agită şi opun diferitele direcţii sociale corespund acestei împrejurări.

Ordinea întreţesută a capitolelor răspunde şi nevoilor motivării psihologice. Astfel, după seria capitolelor în care ni .se relatează întâmplările care au hotărît-o pe Kitty sa părăsească drumurile străine şi convenţionale şi să se întoarcă jn Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornita din inima ei, urmează capitolele închinate procesului analog traversat de Levin. Levin şi Kitty execută acelaşi gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluţieri propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleaşi poziţii, în ciuda întâmplărilor care-i despărţise arita vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele doua fire separate ale naraţiunii converg, deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura ţesută a romanului se justifica şi prin aceste necesităţi.

In fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele, pentru a ne face să pătrundem mal adînc în intimitatea morală a personajelor, pune în lumina încă o data realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frânge spinarea calului cu acest prilej, oît si din cel al privitorilor maî depărtaţi. Anticipând metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămâne neinfluenţate de tehnica marilor realişti, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numeşte „planul mediu" şi „planul general". Asistăm, adică, la scena alergării şi a căderii lui Vronski chiar ân locul unde ea se întâmplă, apoi dîn perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găseşte şi Anna. Deplasarea către acest punct de vedere nu-1 face însă niciodată pe Tolstoi sa evolueze către psihologism. *Anna Karenina* nu devine niciodată roman „psihologic" sau

de „analiză" în genul unora din convenționalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată: *în momentul acesta în sufletul ^Annei se isca un sentiment ciudat.* Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacțiile exterioare ^ ale Annei, de strigătul, de neliniștea ei fizică, de comportările ei față de prietena Betty, fața de soțul ei etc. Anna apare aici în așa-zisul „plan apropiat" al montajului cinematografic.

„Analiza psihologică" era totuși la moda către sfîrșitul veacului trecut, așa cum erau penele de struț și rochia pînă la **pamînt.** Credința timpului era că realitatea se rezolva, la urma urmei, în stările subiective ale conștiinței, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufletești, voiau să dea impresia de a fi ajuns, în fine, la aspectele esențiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului, l-a amuzat odată pe Câragiale. întreruperea povestirii în favoarea analizei, spunea Câragiale, face ca actorii unei scene sa încremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare **insa** niciodată în afară de curentul neistovit al vieții, și împrejurarea aceasta explica interesul neostenit cu care îl citim.

3 955

ARTA POETICA A LUI CEHOV

Corespondența lui Cehov cu Gorki cuprinde o bogata materie de reflecție artistică. Urmăresc, de data aceasta, mai cu seama scrisorile Iui Cehov și aflu, în sfaturile pe care acesta le dă emulului sau mai tînar și în aprecierile pe care i le consacră, precizări dintre cele mai interesante asupra propriei sale arte poetice. Cehov admiră în nuvelele lui Gorki darul sensibilității, al plasticității, acel dar care îl face re acesta din urmă să-1 vadă și parcă „să pipăie cu mîna" lucrurile pe care le descrie. Uneori totuși, Cehov ar dorî mai multă sobrietate, eliminarea unora dintre intervențiile retorice ale tânărului scriitor sau a descrierilor cu care își întrerupe dialogurile. „După părerea mea, îi scrie Cehov Iui Gorki, nu ești destul de sobru. Ești ca un spectator de teatru care își exprima atît de zgomotos admirația, încît îi împiedică pe cei din jur și pe sine însuși să asculte. Această lipsă de măsură se simte, mai ales, în descrierile de natura cu care întrerupi dialogurile. Cînd citești pasajele cuprinzând descrierea peisajelor, ai vrea sa fie mai concentrate, mai scurte."

Scriitorul ajuns la măiestrie găsește, cu drept cuvînt, că este obositoare și monotonă reluarea necontenita a procedeului care constă în personificarea aspectelor naturii, în expresii ca: „marea respiră", „cerul privește", „stepa se răsfață", „natura murmură, vorbește, e melancolică" etc. Astfel de personificări sînt „uneori dulcege, uneori neclare".

Preferabilă i se pare lui Cehov simplitatea în descrieri prin notaţia directă, nefigurată. Coloritul şi expresivitatea în descrieri sînt, mai degrabă, atinse prin propoziţii scurte, constatative, de tipul: „Soarele a apus", „s-a întunecat", „plouă" etc.

De mai multe ori revine Cehov asupra imperativului simplităţii, împotriva descrierilor prea circumstanţiale.

„Taie, îl sfătuieşte el pe ucenicul său, taie, acolo unde se poate, atributele şi complementele." Un scriitor îşi va impune mai uşor imaginea sa atunci cînd va scrie : „Omul s-a aşezat pe iarbă", decît atunci cînd va înmulţi determinările, scriind de pildă : „Un om de talie mijlocie, cu piept îngust şi cu barbă roşcată, s-a aşezat pe iarba verde, călcată de trecători, încet, uitîndu-se înapoi, timid şi fricos". Imaginea artistică, observă Cehov, trebuie să se ofere imaginaţiei cititorului „dintr-o dată, într-o clipa". Progresele realismului au impus mai pretutindeni imaginea rapidă, fulguranta, în locul descrierilor compuse şi laborioase ale clasicilor. Instantaneitatea imaginii este o exigenţă _ generală a. realismului mai nou, căruia Cehov îi aduce şi confirmarea sa.

Foarte însemnata printre recomandările adresate tânărului Gorki este şi aceea relativă la necesitatea de a stabili legături multiple între personajele unei povestiri, de a Ie pune în legătură cu întregul lor mediu social, de a le învălui într-o atmosfera, de a le face să se detaşeze pe fondul planurilor mai adînci ale naraţiunii. „Trebuie să vezi mai multe, să ştii mai mult, să cuprinzi orizonturi mai largi, ÎI sfătuieşte Cehov pe tînărul scriitor. Imaginaţia d-taie se agaţă de toate, reţine totul, dar e ca un cuptor mare care nu e destul de alimentat cu lemne... într-o povestire dai două-trei chipuri, dar acestea stau departe unele de altele, în afara mesei. Exclud din această apreciere povestirile din Crimeea (d. p., *Tovarăşul de drum),* unde, în afara figurilor, se simte şi prezenţa masei omeneşti din care au ieşit ele, şi atmosfera, şi planurile secundare, într-un cuvînt: totul." •

Citatul acesta aduce completări interesante teoriei realiste a mediului. Clasicii nu numai că prezentau personajele lor, în naraţiuni şi drame, ântr-o relativă independenţă' de mediul lor natural, dar şi fără legături mai numeroase şi mâi întinse cu ambianţa lor socială. O tragedie de Racîne este o problemă de algebră morală, care se rezolvă fără intervenţia mediului, prin simplul joc al pasiunilor omeneşti individuale, aduse sa se înfrunte dupa simplele motive raţionale pe care le puteau aduce în sprijinul lor. Logica desfăşurării pasionale este unul dîn aspectele cele mal izbitoare în operele poetice ale clasicilor. Manevrîndu-le, ca pe figurile unui joc de şah, poetul clasic nu ţine seama decât de particularităţile personajelor sale, dar de nici una din nenumăratele legături prin care acestea se leagă cu lumea de dincolo de terenul acţiunii lor. Tabla de şan este unul dintre locurile cele mai autonome ale lumii.

înţelegerea omului, în epoca creşterii însemnătăţii istorice a maselor populare şi în legătura cu progresele moderne ale ştiinţelor naturale şi sociale, a eliminat din artă procedeul clasic abstractiv. A apărut, în schimb, ideea modernă a mediului natural şi social, căreia Cehov îi dă o dezvoltare atât de interesantă atunci când cere scriitorilor prezentarea maselor omeneşti, planuri secundare (adică adâncime a compoziţiei), atmosferă.

Mă opresc asupra acestei ultime noţiuni estetice, pentru care, cum mă informează o colegă, textul rus foloseşte cuvîntul *vozduh* — aer, atmosferă. Este o noţiune la care trebuie să facem mereu apel pentru a caracteriza propria creaţie a Iui Cehov. Atmosfera în sensurile figurate, definite *de Dicţionarul limbii romane literare contemporane* ca „mediu social înconjurător în care trăieşte cineva^ ambianţa", sau ca „stare de spirit (favorabila sau nefavorabilă) creată în jurul unei persoane, al unei instituţii etc", joacă un mare rol în nuvelele, dar mai ales în teatral lui Cehov.

Nu voi insista asupra atmosferei ca mediu social în operele scriitorului care şi-a ales temele şi personajele sale din lumea burgheziei şi a micii-burghezii, a intelectualilor, a proprietarilor funciari etc. Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, şi opera ân întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societăţii ruseşti în epoca premergătoare revoluţiei din 1905.

Mă voi opri, ca asupra unui aspect mai puţin ciudat, asupra atmosferei dramelor lui Cehov, în sensul stării de

spirit pe care ele o reflectă şi o provoacă în spectatorii lor, asupra acelei prezenţe morale difuze care face din presimţirile, din melancoliile, din nădejdile şi elanurile către o lume maî bună adevărate personaje concrete ale acelor admirabile creaţii de artă.

Cum creează Cehov atmosfera ca stare de spirit în dramele sale ? Prin multe detalii ale expunerii scenice, ca, de pildă, simboluri, reflecţii cu răsunet adînc, tăceri elocvente, cuvinte caracteristice în vorbirea personajelor, dar maî cu seamă printr-un fel special al dialogului, care merită a fi descris. In general, dialogul într-o dramă este făcut dintr-o serie de replici care se generează unele pe altele; un dialog se constituie dintr-o întrebare şi un răspuns, din expresia unei dorinţe şi a împlinirii sau a refuzului ei, a unei porunci şi a confirmării sau a opoziţiei faţă de ea, a unei constatări şi a confirmării, corectării sau opunerii, fiecare din acestea fiind pronunţată de unul sau de altul dintre vorbitorii unui dialog cu doi sau mai mulţi interlocutori. Numim un astfel de schimb de replici un dialog, legat şi-I deosebim de dialogul nelegat, cu o valoare atît de mare în crearea atmosferei "dramelor lui Cehov. în dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independenţă unele faţă de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună a personajelor, aşa cum o determină situarea lor socială de clasă ca şi ideile, sentimentele, năzuinţele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate, deopotrivă. Iată una dintre . scenele dramei *Trei surori.)* Intervenţiile succesive în dialog ale personajelor sînt atît de puţin legate între ele încît locotenentul Tusenbach le spune la un moment dat: „Este greu, doamnelor şi domnilor, să discute cineva cu dumneavoastră'*. în adevăr, în timpul aceleiaşi scene, Masa rîde unei amintiri, Verşinin evocă vremea studiilor sale, Tusenbach făureşte o teorie despre viitorul omenirii, Cebutîkin culege dintr-un ziar o informaţie despre Balzac, Fedotik vorbeşte despre creioanele colorate cumpărate de la un negustor în aceeaşi zi etc.

Dialogul nelegat în scena amintită dă astfel realitate şi face prezentă starea de spirit comună tuturor personajelor participante la ea : dezafectarea lor socială într-o lume în care idealurile omului muriseră, dar se pregăteau să învie, aşa cum o anunţă Olga surorilor ei, la sfîrşitul piesei, într-un mare reviriment al simţirii sale.

Progresele realismului în secolul al X1X-lea legase pe oameni de natură şi societate cu mai multă putere decît în tot trecutul literaturii. în direcţia aceloraşi progrese, Cehov ni-i arată trăind în acelaşi moment social, respirînd si degajînd aceeaşi atmosfera morală, evocată de marele scriitor cu mijloacele inteligenţei celei mai pătrunzătoare si ale sensibilităţii celei mai vibrante.

1960



ADDENDA

„IUDE PÎN* LA LACRIMI CLOPOȚELUL*

Am regăsit în noua ediție a traducerilor lui G. Lesnea din poeziile şi poemele lui Esenin bucata neintitulată, în care versul „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul", de la sfîrşitul primei strofe, revine în refren ia finele compunerii întregi. Există multe imagini, comparații şi metafore cu răsunet adînc în bucățile lui Esenin, unul dintre cei mai mari poeți ai, lumii moderne. Două traduceri succesive din opera Iui poetica, acum vreun sfert de veac, a lui Zaharia Stancu şi a lui G. Lesnea, au exercitat o înrâurire atît de adîncă asupra liricii noastre mai noi, încît cine o studiază pe aceasta din urmă regăseşte mereu atitudini şi procedee, acea spon^ taneitate a exprimării, acea ingenuitate boemă asociată cu cea mai înaltă temperatură a sentimentelor pe care nu te poți împiedica să le urmăreşti pînă la izvorul lor.

împrejurările noastre din ultimul sfert de secol, pregătirea revoluției şi desfăşurarea ei după 1944, au creat terenul favorabil asimilării acestei influențe. După romanticii francezi — pentru generația de la 1848, şi — după Baudelaire — pentru poeții urbani de după 1910, nu s-a exercitat poate o influență mai adîncă asupra poeziei noastre ca aceea pornită din lirica lui Esenin şi, desigur, a lui Maiakovski.

Citesc şi recitesc tălmăcirile muzicale ale lui G. Lesnea, încorporate atît de solid în graiul nostru, încît, dacă întîmpin cîteva obscurități, pe care sînt înclinat a le atribui tălmăcirii, nu aflu nicăieri stîngacii sau forme nefireşti de limbă. Versurile curg sprintene şi cîntatoare şi mă fac să

recompun, prin ele, imaginea unei ființe pline de omenie, de grație si de umor, căreia **nu** e posibil sa nu-i dăruiești inima ta.

Dar revin la versul „Rade pin* la lacrimi clopoțelul" şî mă opresc mai îndelung asupra lui. Glasul clopoțeilor, al zurgălăilor a răsunat adeseori şi pentru scriitorii români. Asemănarea peisajului, ca şi a moravurilor, a impus adeseori poeților noştri, ca şi lui Esenin, imaginea sonoră a clopoțeilor, pentru care sînt găsite cîteva determinări poetice, toate din aceeaşi categorie. Pentru V. Alecsandri, clinchetul zurgălăilor răsună „voios" : „in văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi" *(Iarna).* Un scriitor de la sfîrşitul veacului trecut, N. Rădulescu-Niger, citat de Tiktin, reia aproximativ determinativul lui Alecsandri, dar îl desparte de verb şi-1 leagă de substantiv : „Uşoare, săniile zboară, cu sunet viu de zurgălăi". A. Vlahuță (în *România pitoreasca)* caracterizează sunetul zurgălăilor ca un „zuruit", ca un zgomot metalic a cărui însuşire sensibi'lă provine numai din senzația cu care coexistă: „tropotul cailor : Valea... răsună toată de zuruitul zurgălăilor şi de tropotul uscat a! cailor*. G. Topârceanu {în *Noapte de iarnă)* se lipseşte de orice altă de**terminaTe** decît aceea care rezultă din situație, din ascultarea clinchetului clopoțeilor în singurătate: „Cîteodată sta s-asculte clopoțeii de la sănii". M. Sadoveanu, cu obişnuita Iui acuitate senzorială, precizează mult impresia, introducând un epitet verbal inedit: „mărunt" : „zurgălăii sună mărunt, împrăştiind în întinderi clinchete argintii". O senzație mai rar notată transcrie şi Cezar Petrescu (în *Scrisorile unui răzeş),* atunci cînd, în legătura cu sunetul unui alt clopoțel, acela care vesteşte sfîrşitul unei ore de clasă, îl înregistrează ca pe o manifestare bruscă, neaşteptată : „Sunase sfîrşitul orei, şî brusca erupție **a** clopoțelului nichelat nu clintise nici un nerăbdător".

Deci, pentru scriitorii români, sunetul clopoțelului este *voios\ viu*; **el** reprezintă un zgomot metalic, atunci cînd ni se spune că e un *zuruit;* izbucneşte în mijlocul tăcerii, impresionează prin bruschețe, ca o *erupție;* şi, prin succesiunea sunetelor scurte care-1 compun, pare *mărunt;* după cum, prin claritatea armonioasă, pare a răsuna dintr-un izvor metalic ca argintul, pare *argintiu.*

Scriitorii români au notat, deci, în legătură cu sunetul clopoțeilor, impresii senzoriale, determinări poetice provenite din activitatea simțurilor.

Este necesară comparația cu toate exemplele spicuite aici pentru a înțelege felul şi valoarea imaginilor lui Esenin. Acesta acordă sunetului clopoțelului (un singular care dă atîta modestie acestui glas familiar) o adsncime, o viață morală. I-o acordă în două feluri succesive, care trebuie precizate. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepa înzăpezită. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi : un prilej pentru a constata dispariția atâtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga rinerețe voioasă a cîntărețului. în această succesiune de tablouri şi simțiri, metafora personificatoare a zurgălăului aninat de gâtul calului, a clopoțelului care „râde pân' la lacrimi" apare la început pentru a exprima animația goanei nebune prin stepă ; apare, apoi, la sfîrşit pentru a exprima ceva^ ca ironia cruda a soartei față de caracterul pierîtor al împrejurărilor omeneşti. în această din urma semnificație, cuvîntul „lacrimi" se apropie de sensul lui propriu. Deosebirea dintre cele două semnificații ale aceleiaşi metafore rezultă cu limpezime pentru cine compară între ele prima şi cea din urmă strofa a poeziei, din care reproduc numai versurile care ne interesează: I — „Peste stepă-n goana cu alai, / Rîde pîn* la lacrimi clopoțelul" ; II — „Fiindcă peste toate cîte-au fost, / Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul".

Iată, decî, cum aceeaşi metaforă dobândeşte înțelesuri diferite numai prin locul pe care-1 ocupă într-o expunere lirică. Este ştiut că locul unui membru de frază într-o construcție poate determina funcțiuni sintactice deosebite. Iată însă că şi locul unei imagini poate determina, într-o construcție contextuală, semnificații deosebite.

Cred ca stabilirea acestui fapt prezintă o anumită însemnătate pentru teoria literară şi pentru studiul măiestriei artistice. Metafora este definita, de obicei, ca produsul transferului unui cuvînt de la înțelesul lui propriu şi obişnuit la un altul, figurat, prin care cel dintâi creşte în puterea lui de a se Impune imaginației. în loc de a spune despre clopoțel că *sună,* poetul spune că *rîde :* transferul a fost operat. Dar *rîsul clopoțelului* semnifică, la rîndul lui, două situații morale deosebite în cele două strofe ale poeziei lui

Esenin: maî întâi el semnifică, după cum am văzut, animația goanei prin stepă; apoi, ironia destinului. Metafora nu *are,* deci, un fond stabil şi unic, ci unul mobil, o multiplicitate de planuri capabile sa se înlocuiască succesiv, într-o direcție a adâncirii treptate.

Am înfățişat această înțelegere dialectică a* metaforei în cartea pe care i-am consacrat-o în anii din urmă. Revin, deci, asupra unei idei mai vechi, ilustrând-o de data aceasta prin versul cu un răsunet attt.de adînc, spicuit în versurile lui Esenin.

1961

.FAGURE DE MIERE"

„Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" — versul Iui Eminescu din *Epigonii* stăruie în mintea tuturor. Dulceața limbii unui poet, ba chiar a unui idiom întreg, a fost observată adeseori şi de multă vreme. Cine n-a întâmpinat măcar o dată în lecturile lui expresia „miere atică** prin care se caracterizează dulceața desfătătoare a graiului vechilor atenieni ? Este greu de precizat izvorul prim al acestei expresii, dar marea ei răspândire ne dă dreptul s-o considerăm drept un „loc comun" al literaturii.

în alte dați, pentru a desemna aceeaşi însuşire sau una asemănătoare, s-a recurs la alte comparații si metafore. în istoria literară există două figuri care au purtat numele şi porecla „gură de aur" : Dîon Chrysostomos — retorul gîrec din primul secol al erei noastre — şi loan Chrysostomos — patriarhul constantinopolitan din secolul al IV-lea, în care se lăuda, prin această poreclă, o anumită calitate suavă a scrisului sau splendoarea elocinței lor.

Alteori, s-a vorbit despre caracterul melodios, despre „muzicalitatea" unei limbi. Marele romanist Gustav Grober, aşa cum o aflăm dintr-o însemnare a unui elev al său, revenea adeseori, în cursurile saîț,,, asupra ideii că muzicalitatea limbii franceze provine din înlăturarea consoanelor lâ sfârşitul silabelor, cuvintelor şi frazelor, sau — când aceste consoane există — prin legarea lor de cuvîntul următor: aş a-numi tele *liaisons.*

în fine, în alte rînduri, s-a vorbit numai de o „limba frumoasă", înțelegîndu-se tot alte <și alte însuşiri ale graiului vorbit sau scris.

Cînd se poate vorbi, deci, de o limbă dulce ca mierea, strălucitoare ca aurul, melodioasă ca un cîntec sau frumoasă, fără alt epitet sau fără o comparație care să arate de ce fel de frumusețe este vorba ? Problema este veche. A pus-o Aristoteles în *Retorica* lui (III, 2, 13), unde, citîndu-1 pe retorul Lycimnius, precizează că frumusețea unui cuvînt rezidă în sunetele sau în înțelesul lui. Cuvintele nu sînt, deci, indiferente, cînd înțelesul lor este asemănător, deoarece există grade ale proprietății şi ale virtuții lor de a evoca obiectele denumite de ele, apoi unele din ele sînt mai frumoase decît celelalte. Astfel, în cunoscuta metaforă aplicată aurorei, Aristoteles credea că e mai frumoasa expresia cu „degete de roze* *(rododăktylos)* decât „degete de purpură" *(phoinikodâktylos),* sau „degete roşii"' *(erythrodâktylos).*

Problema frumuseții cuvintelor a rămas mereu vie în şcoala lui Aristoteles. Renumitul *Tratat despre sublim* (trad. rom. de C. Balmuş), atribuit unui Demetrios, a cărui personalitate istorică este controversată, rezervă un capitol întreg „cuvintelor frumoase". în general, Demetrios se menține la observațiile lui Aristoteles, transmise prin Teofrast, după care „cuvînt frumos e acela care desfătează auzul sau văzul, sau care se distinge prin ideea ce exprimă". Demetrios îmbogăţeşte totuşi vechiul fond de idei, distingând, în afară de cuvintele ^frumoase" pe acele „line" (cînd sînt alcătuite din mai multe vocale), pe acele „aspre" (când cuprind consoane care par a se izbi între ele), pe acele „emfatice" (caracterizate prin deschiderea vocalelor şi prin lungimea,, silabelor), pe acele „bine alcătuite" (în care vocalele şi consoanele se echilibrează).

Demetrios se maî ocupă şî de eleganța generală a stilului, de fraza plăcută şi grațioasă, aceea care este compusă din unități ritmice, întrebuințate cu discreție. Demetrios nu recomandă, dealtfel, totdeauna cuvintele şi stilul frumos; îl interzice, de pildă, în comedie, căd, observă el (III, 165): „Sub podoaba expresiei, comicul piere, şi în locul lui răsare un lucru straniu. Frumusețile de stil trebuie să aibă o anumită măsură, căci a da unor glume o formă literară prea îngrijită e totuna cu a găti o maimuță."

Poeticile şî sulisxicile moderne au reluat adeseori probleme asemănătoare cu acele ale anticilor. Cineva ar putea încerca să sistematizeze <şi, eventual, sa îmbogăţească întregul material modern de observații în legătură cu eufonia cuvintelor şi a construcțiilor, rasptndite în atîtea dțn cercetările epocii mai noi sau ale zilelor noastre. Cred însă că, pentru conştiința artistică a timpului nostru, simpla îmbinare armonioasă de sunete, disociată de un: conținut adevărat şi adînc, este un joc steril, cu totul nerecomandabil. Reflecția modernă asupra „limbii frumoase" a ajuns adeseori la concluzii negative.

în această privință, îmi place să regăsesc o pagină dintr-o carte ceva mai veche, pe care o deschid adeseori, deoarrece, cu toate că nu pot împărtăşi concluziile ei cele mai generale, conține totuşi observațiile despre limbă ale unui om cumpănit şi foarte învățat. Este vorba despre cartea lui Fr. Mauthner, *Kritik der Sprache,* 1923, unde (în voi. I, p. 133 urm.) găsesc aceste considerații: „Ce este o limbă frumoasă ? Desigur, nu simplul sunet plăcut al limbii. Pentru aceasta se pot folosi termeni deosebiți şi,mai buni, şi, dealtfel, poate fi lăudată şi limba frumoasă a unor texte străine, pe care le citim în traduceri. Lamartine şi Anatole France sînt prețuiți pentru limba lor frumoasă şi de germani, în timp ce francezii prețuiesc limba frumoasă a lui Schiller. Multă vreme am crezut, deci, că limba inimoasa nu înseamnă altceva decît bogăție de idei."' -

Analizând îițsă mai departe în ce constă conținutul de idei al aşa-numitei „limbi frumoase", Mauthner găseşte .că acesta este făcut, mai ales, din ideile circulante, din adevărurile convenite şi care nu supără pe nimeni, poleială fără consistență a unor formulări comode. „Gîndurile noi şi îndrăznețe, observă Mauthner^ n-au alcătuit niciodată o limbă frumoasă. Niciodată n-a fost numită «frumoasă» limba încărcata de gândire, epigramatică a Iiii Lessmg. Nici bogăția de imagini a lui Shakespeare sau înțelepciunea lui Goethe nu sînt simțite astăzi ca «frumoase»... «limba frumoasă» înseamnă o înlănțuire de idei generale, de gînduri uzate, de cugetări de a doua mînă."

Toate acestea imi amintesc de poziția în fața limbii a unui scriitor de al nostru, care ajungea la aceeaşi atitudine față de aşa-zisa „limbă frumoasă" şi de „scrisul frumos",

dezvoltând numai ideile luî, 'fără recursul la vreun izvor. Este vorba de vechiul şi neuitatul prieten Camil Petrescu. care, în ale sale *Teze şi antiteze,* a frînt mai multe săgeţi împotriva „caloiîliriV termen găsit de el pentru a desemna exprimarea împodobită, corectă şî banală, în care nu deslu-şeşti gândirea unui om original, limpede şi luptător, cum era el însuşi.

Sînt de acord cu toate aceste concluzii. „Limba frumoasă", simpla „limbă frumoasă" nu-^mi ajunge. Dar, gîndindu-mă bine şi întrebând toate nevoile mele, îmi zic că nici nu mă pot lipsi de ea, cel puţin într-unele din accepţiunile notate aici. Cer scrisului literar un înţeles bogat, dar şi imagini care să mi-1 apropie viu de fantezie, înlănţuiri de cuvinte si construcţii iwngjnoase pentru urechea şi celelalte simţuri ale mele. Nu mă pot lipsi de „fagurul de miere" al hii Eminescu. Căci scrisul literar este chemat să comunice un conţinut important de idei, cu rol hotărâtor în epoca lui; dar, pentru a răspunde bine acestei chemări, trebuie să-1 cucerească pe cititor ân toate felurile, să pună în mişcare toate resorturile sensibilităţii omului. Am devenit adeptul luî Eminescu, de cînd mi-a sunat cîntecul luî : „De ce taci când fermecată / Inima spre tine-ntorn ? / Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată ?"

. Deschid mereu cartea lui Arghezi, de când îritr-o zi a toamnei, tinereţea a ascultat odată: „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte. *f* Palici aşternut e şesul cu mătasă. / Norilor copacii le urzesc brocarte.*

Calitatea cuvintelor, puterea lor evocatoare, intonaţia melodioasă Ia care ma obliga înlănţuirea lor, armonia construcţiilor riu-mi pot fi indiferente. Ele nu pot fi indiferente nici poetului, care, exprimând o idee, doreşte neapărat s-o impună prin magia artei lui.

1963

Buc, Editura contimporana, 1941.

Este lucrarea Iul T. Vianu cel mai mult comentată. Notam aici numai cronicile cele mai importante.

'Victor lancu îi consacră un 'lung articol în *Transilvania,* Sibiu, 1942, nr. 2—3, februarie-martie, p. 199—209. După ce remarcă activitatea sa de critic literar, mult mai importantă decît o credea E. Lovinescu, V. Iaracu .spune : .Discuția pe oare a stîrnit-p calitatea de critic literar a d-lui Tudor Vianu se datorește negreșit unei modificări de concepții, pe care a adus-o tocmai d-sa, drept semn al procesului nostru de maturizare literara. Daca prin critică se înțelege activitate de «cenzor și îndrumător, atunci desigur d-1 Vîanu cu anevoie se poate socoti critic literar. Cele cîteva recenzii și cronici publicate pe vremuri la subsolul ziarului *Cuvîntul* sau în *Gîndirea* nu sînt de natură a-l consacra ca atare. Sîntem șî noi de părerea d-Jui Lovinescu, socotind ca d-sa, din motive temperamentale, se refuză unei asemenea activități. Intervenționismul ți spiritul polemic, care aparține naturii criticului militant, cu anevoie se împacă cu temperamentul ți atitudinea unui om de știința. Or, cu toată formația sa umanistă și în ciuda evidentului său talent literar, d, Vianu este și rămîne 'înainte de toate un om de țtiință, un spirit închinat studiului. Misiunea care revine însa unui cercetător literar nici pe departe nu se confundă cu rolul acelui istoric demodat pentru care contactul cu faptul viu al artei nu se mai păstrează decît prin

mijlocirea arida a documentului cultural. Dimpotrivă, există o critică literara izvorâtă dintr-o sensibilitate artistică cel puţin atît de intensă ca şi aceea a recenzentului, dar care nu coboară pe arena luptelor cotidiane pentru a arunca din beljug săgeţile şi a împărţi cu zgîrcenie cuvintele de laudă sau de îmbărbătare. Cultura romaneasca de pînă la războiul mondial nu s-a găsit încă în acal stadiu al dezvoltării care să-i fi îngăduit constituirea criticei de studiu. Dacă cercetăm însă situaţia literaturilor majore, ne încredinţam lesne că de-abia această fază anunţă procesul de maturizare a unei culturi. In literatura franceză, ca şi dealtfel în cea germană, preocuparea mai serioasă a criticei începe de-abia dincolo de rolul cronicaruîui recenzent, păstrîndu-şi dealtfel şî acesta întreaga sa însemnătate, împrejurarea aceasta a dus în Germania la concluzii interesante, schbnbînd însăşi denumirea preocupării. In adevăr, criticei literare a culturilor meridionale îi corespunde aid, ceea ce se înţelege prin ştiinţă literară (Literaturwissenschaft). «Pînă şi preocuparea unui cerc de esteţi, cum a fost acela grupat în jurul poetului Ştefan George, nu s-a numit de Germania critică literară, ci *ţtiinţa literară.* In acest spirit socotim că se încadrează şi cea mai recentă carte a d-lui Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* care este opera unui critic literar, dublat de un estetician. Justa ei înţelegere" necesită, fireşte, o seamă de precizări.

[...] Ceea ce se urmăreşte aici sînt tocmai procedeele de stil, care se duc în miezul unor vechi discuţii stilistice, pe care autorul izbuteşte să le încadreze în ambianţa modernă a problemelor. Din acest motiv noi avem convingerea că această carte alcătuieşte o lucrare de stilistică aplicată, în care se încearcă studierea psihologică a artiştilor cu ajutorul identificării formelor stilistice, urmărindu-se concomitent si evoluţia, ba chiar progresul literar manifestat în îmbogăţirea, rafinarea şi perfecţionarea mijloacelor stilistice. Izvorul principal al interesului stilistic manifestat de autor trebuie căutat deci în preocupările sale psihologice. Mărturisirea ne-o face singur, susţinînd, privitor la importanţa figurilor de stil, că «nu este totuna dacă luna este asemănată cu o vatra de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginaţia scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziţie. în cadrul figurilor generale de sul, însemnarea variaţiilor lor alcătuieşte un incontestabil mijloc al cunoaşterii literare.»"

După mai multe citate, V. Iancu defineşte un „al doilea caracter al cercetării întreprinse în *Arta prozatorilor români*; urmărirea progresului înfăptuit de evoluţia prozei literare româneşti de la începuturile ei pînă azi. Autorul consemnează cu multa vigilenţă apariţia diverselor procedee stilistice, urmărindu-Ie de-a lungul procesului lor de perfecţionare. La fiecare scriitor vom' întîlnf subliniat ceea ce aduce el nou faţă de tehnica moştenită, precum şi «punctul cel mai înaintat» al ytei sale. Din acest motiv, fara sa fie b lucrare de istorie, cum singur o-spune, are în vedere şi" înlănţuirea istorica a acestui proces*...

„Departe de a-î aduce din acest motiv vreun reproş autorului, noi socotim, dimpotrivă, că «nai din meritele remarcabile ale cărţir d-lui Vianu constituie tocmai împrejurarea de a nu fi ales drept criteriu de grupare curentele stilistice ale veacului al XIX-lea din literaturile Apusului. Este adevărat ca între scriitorii «Junimii» există, sub acest raport, deosebiri esenţiale. Astfel, fara îndoiala, Titu Maiorescu este un clasicist, pe cînd Eminescu reprezintă în gradul cel mai- înalt romantismul, în contrast cu prietenul sau Creangă, atît de realist, asemenea lui Slavici, care, la imdul lor, prin tematica rurală, se deosebesc de spiritul de periferie al umorului caragialesc. Totuşi între scriitorii aceştia a existat, în viaţă, o colaborare reala şi reunirea lor în acelaşi grup nu se datoreşte numai fenomenului istoric, ci şi unei preocupări literare autohtone. Ataşamentul la' unul din Curentele stilistice ale literacurii apusene constituie pentru dînştî, din punct de vedere literar, cel mult o chestiune de temperament, în timp ce comunitatea preocupării era asigurată de anumite teme româneşti de stilistică, în miezul cărora tinde sa pătrundă *Arta prozatorilor români."* în continuare sînt prezentate SUCCCMV capitolele cărţii şi metoda sa, definita în *Dubla intenţie a limbajului.*

Dimpotrivă, C. D. Papastate, în *Ramuri,* 1942, nr. 3, martie, p. 76—79, insistă asupra perspectivei de estetician (mi de critic literar!) în care este scrisă *Arta prozatorilor*

romani. Este remarcată apoi atitudinea antiimpreâonistă a cărţii: „Izvorîtă din nevoia dc exactitate, scopul eî esenţial fiind cunoştinţa, lucrarea d-lui Vianu înlătură concepţia criticii devenită artă grefată pe o altă lucrare da artă şi sc opreşte la critica ştainţifieă, căutjîttd să capteze individualitatea scriitorilor, ţinimi în acelaşi timp seama însă că dezvoltarea prozei româneşti îi apare ca un proces unitar*.

Perpessicius, în *Acţiunea,* an. II, nr. 366, 21 nov. 1941, p. 1—2, remarca ţi el filiaţia estetică a lucrărilor de stilistică ale lut T. Vianu: «Ultima lucrare a d-lui Tudor Vianu, tînărul şi prestigiosul dascăl de Universitate, a cărui ştiinţă, dublată de farmec, acordă o nobleţă particulară peisagiului culturii noastre contemporane, aparţine ciclului aceluia din lucrările sale pe care l-am putea numi al aplicaţiilor. Al aplicaţiei teoriilor d-sale estetice. Căci, deşi .înzestrat cu un temperament emotiv si cu bine conturate înclinări artistice, aşa cum nu numai debutul d-sale literar lăsa sa se întrevadă, d. Tudor Vianu,a optat pentru ştiinţa frumosului artistic, pe care o slujeşte de aproape două decenii, fie în lucrări de specialitate, fie în prelegeri universitare [...] Familiarii *Esteticei* d-lui Tudor Vianu cunosc prea bine toate acele secţiuni în care autorul tratatului de astăzi dezvoltă problemele ţi distîncţiunilc, teoriile ţi exemplele cîte se referă la stil sau U însuşirile structurii artistice şi - îndeosebi la «puterea expresivă» a artistului. *Arta- prozatorilor români* purcede tocmai de la această putere - expresivă a scriitorilor, în analiza căreia d-sa aduce nu mimai un foarte ascuţit spirit de investigaţie şi disociere, dar chiar un susţinut şi minuţios stadiu al procedeelor de artă şi al valorilor de stil.*

tn continuare Perpessicius discută, singurul dealtfel dintre recenzenţii săi, polemica, formulată sau nu, pe care o critică stilistică o reprezintă în- raport cu critica .tradiţională : „Istoria literară — scrie d. Tudor Vianu —- «aşa cum s-a constituit (ea) prin marile lucrări ale veacului trecut» n-a preţuit' mai niciodată procedeele de artă şi valorile artistice, pe Care -cel mai mult ţi, în rare cazuri, abia daca le-a «indicat», necum să fi pătruns în studiul şi valorificarea lor. Studiul motivelor şi filiaţiei lor, excesul de- date biografice şi «explicarea operei prin elementele biografiei», iată cu ce s-a ocupat istoria literară şi, fără îndoială că d. Tudor Vianu are dreptate. Mai ales cîtă vreme nu s-ar gîndî să generalizeze, pentru că, evident, nu metodic şi neurmărind cu exclusivitate jocul, de lumini arzîrid pe comori, al valorilor expreâve, totuşi istoria literară a celui dintîi dintre istoricii noştri literari, am numit pe Nicolae Iorga, nu s-a dat în lături de la atari operaţiuni stilistice. Şi mă gîndesc, înainte de .toate, la cîteva din capitolele ce se întâlnesc si în *Arta prozatorilor români* şi în care mai mult de o observatiune datează de la *Istoria literaturii veacului ~ al XIX-lea,* precum e, de pildă, semnalarea însuşirilor descriptive la Nicola* Fi-Eimon sau Alexandru Odobescu, virtutea portretistică etc:, sau punerea în valoare a bogăţiilor lexicale, la un autor sau altul: [...]

Fără să tăgăduiască anume reuşite ale felului acesta de critica, d-Sa I* declară totuşi «subaltetne şi dispensabile» (e vorba de opere critice de la sfîrşitul' veacului trecut), ceea ce îl conduce, în cele "din urmă, să vorbească de o adevărată «demisîune a criticei» pentru • cazul cînd nu s-ar converti şi nu s-ar decide să apuce pe calea ştiinţei ţi întru aceasta ni se pare că d. Tudor Vianu s-ar putea să păcăteiască dîn dorinţa de a face binele. Nu cred că orkine-i Convertibil şi nici că se cuvine să ne prăpădim timpul în predici pentru oricine. Critica aceea neştiinţifică,' impresionistă, temperamentală şi necodificată, care ţi-a împlinit rostul cu- prisosinţă, presupunind că întreţinerea unui foc sacru de vetre celebre nu este un rost de dispreţuit, nu va putea niciodată să fie altceva decît -i-a fost menit din certiri. Şi apoi nu e de ajuns să preconizăm o anume critică ştiinţifică — totul este să o vedem şi aplicată. Ştiinţifidt a fost si critica d-lui Mihail Dragomirescu — a fost însă de ajuns să intre pe mîna unor ucenici mai puţin dibaci pentru ca să ajungă de nerecunoscut. Să nu dispreţuim vocaţia şi asprele ei legi."

Publicăm aceste obiecţii tn *externe,* pentru' că, venite de Ia un critic tradiţional de talia lui Peapessicius, ele reprezintă, excelent formulate, rezervele permanente ale criticii literare româneşti faţă de «oria -şi practica stilisticii Iui Vianu. Textele mai brutale citate cu alt prilej

nu sînt, de fapt, decît forme degradate, simpliste, ale acelorași rezerve.

în *Viața,* an. I, nr. 216, din 3 nov. 1941, p. 2, Serban Cioculescu, dimpotrivă, aplaudă .lovitura" pe car: lucrarea lui T. Vianu a dat^o metodelor .universitare", .în definitiv, hidra didactica a fost de rîndul acesta răpusă pe însuși tarimul ei, ceea ce constituie un rar merit. într-adevăr, a analiza procedeele de stil ale unui număr impozant de scriitori (60!), fără a se mărgini la atîta, îndeplinind, dimpotrivă, o lucrare, după cum se va vedea, mult mai cuprinzătoare, e • o netăgăduită lovitura adusă inerției metodelor universitare.

Esteticianul din d. Tudor Vianu a știut să se manifesteze autonom față de metodele normative ale disciplinei sale, adaptindu-se cu suplețe tuturor stilurilor și realităților istorice determinate. Prin alte cuvinte, simțul relativismului, care e seninul distinctiv al istoricului, i-a inspirat punerea justa în valoare a elementelor de diferențiere, produse cronologic. E într-unsul, așadar, un istoric literar în sensul rar al cuvîntului, destoinic sa surprindă în evoluția scrisului nostru treptata ivire și dezvoltare a fenomenelor stilistice. Ce înțelegem prin «sensul rar al cuvîntului» cu aplicare la istoria literara ? Ori' cît ne-am strădui, n-am găsi printre cercetătorii respectivi, de la noi, o suficientă pregătire estetica pentru valorificarea faptului artistic independent de biografie și de clasificarea obișnuita a curentelor literare. ^ î T cercetarea istorică întreprinsa, d. Tudor Vianu a scos ân lumină, cel dinții, prioritatea fiecărui element estetic nou, ca într-o adevărată istorie estetică a prozei noastre. Dacă asemenea lucrări există în alte țari, ca în Germania, poate, adică, în climatul prin excelență al esteticei generale, ca și al celei aplicate, unde și metodele istorkiste au atins maturitatea, stadiul lor a rămas la noi rudimentar. Acestei aptitudini se adaugă însușirea esențiala a criticului, anume obiectivitatea impersonală, acea facultate de înfrînare a gustului intim, singura aptă să purceadă rodnic la punerea în valoare a cuceririlor stilistice, datorite fiecărui uvrier, cît de modest, din filiera prozatorilor noștri. Nedublat de filolog, adică de un fin cunoscător al valorilor lexicale, criticul sau esteticianul ar fi incomplet; după cum, lipsit de sensibilitatea gramaticianului, cel mai rafinat estet nu și-ar putea limpezi reacțiunile de simpatie sau de repugnantă față de anumiți tropi. Printr-o norocoasă sinteză, d. Tudor Vianu întrunește calitățile esențiale ale esteticianului, ale istoricului, ale criticului, ale filologului și ale gramaticianului (vezi anume studiile din «apendice», strînse laolaltă sub titlul «contribuții la stilistica verbului»). Cu o asemenea structura complexă, sau, mai bine-zis, completă, autorul lucrării *Arta prozatorilor români,* prevăzut dealtfel și cu calități personale de scriitor, întemeiază o metodă fecundă în rezultate.

Și fiindcă am întrebuințat, cu privire la alcătuirea intelectuală autorului, cuvîntul -«structură»", ne vom mărturisi temeiul principal de prețuire. Cercetarea, oricît de ramificată, în domeniile esteticei, criticei, istoriografiei literare, filologiei -și gramaticei, s-ar vădi pînă la urmă rtesatisfăcătoare, daca n-ar raporta totul la legile intime ale structurii fiecărui scriitor. Interes psihologic, exclama-vor poate apartenenții cîte uneia din disciplinele pomenite ! Ce poate aduce psihologismul în luminarea fenomenului estetic ? Nu sîntem de această părere. Procedeele stilistice, analizate izolat, în mecanismul lor, sînt fenomene artificiale, fără semnificație vitală. Raportate la structura individuală a scriitorului, ele se învestesc cu caracter organic, singurul într-adevăr revelator. în măsura în care corespund unul fel de a fi unic, necesar, am spune aproape fatal, uneî modalități sufletești proprii și ireversibile, coordonatele stilistice se integrează desăvîrșit autorului lor. Fără a-și fi teoretizat explicația structuralistă, d. Tudor Vianu își subordonează fiecare din analizele sale, consacrate cîte unui prozator, viziunii instructive a alcătuirii scriitoricești."

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMANI

Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu

Apărut în *Revista Fundațiilor regale,* an, VII, nr. 7, iulie 1940, p. 75—80. Republicat în *Arta prozatorilor români,* 1941, p. 443—449.

N ic ol ac BHÎcescu, artist al cuvîntului

Apărut în *Limbă română,* **an. II (1953), nr. 1, p. 31—44. Republicat în** *Probleme de stil ţi artă literară,* **1953, p. 65—86.**

Observaţii asupra limbii ţi stilului lui A. I. Odobescu

Apărut în *Contribuţii la istoria limbii române literare tn secolul al XlX-lea,* **Buc, 1956, voi. I, p. 113—136. Republicat în** *Problemele metaforei ţi alte studii de stilistică,* **1957, p. 166—208.**

Întregul număr al revistei, articolul lui Vianu inclusiv, a fost comentat de Al. Graur în *Viaţa românească,* **nr. 4, 1958, p. 209—214.**

P se udo- imperativul la Eminescu

Apărut în limba franceza în *Buîletin linguistîque,* **Copenhaga — Bucureşti, 15 (1947), p. 55—58.**

Epitetul eminescian

Apărut în *Studii ţi cercetări lingvistice,* **an. V, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1954, p, 165—199. Republicat în** *Probleme de stil ţi artă literară,* **1955, p. 11—64.**

Dicţionarul eminescian

Apărut în *Gazeta literară,* **4 aprilie 1957, p. 1, 4. Republicat în** *Jurnal,* **1961, p 180—185.**

Expresia negaţiei in poezia lui Eminescu

Apărut în *Limba românа,* **an. VII (195S), nr, 6, p. 29—39.**

Statistica lexicala ţi o problemă a vocabularului eminescian

Apărut în *Limba română,* **an. VIII (1959), nr. 3, p. 25—33.**

Articolul a apărut într-o vreme cînd numeroşi cercetători tineri erau atraşi de metodele lui Guiraiuld. In ciuda caracterului teoretic al primei părţi, articolul este orientat spre opera lui Eminescu, de aceea îl publicăm aici.

Dicţionarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu

Apărut în *Limba română,* **an. X (1961), nr. 4, p. 297—298. Dicţionarul a apărut la Editura Academiei, în 1968, sub redacţia lui T. Vianu. Fragmente din articolul acesta şi din** *Dicţionarul eminescian* **au fost reunite post-mortem în prefaţa. Colaboratori au fost Ş. Cioculescu, VI. Streinu, I. Gheţie, . Gh. Bulgar, Flora Şuteu şt alţii.**

Expresia j uve nil ului la Eminescu

Apărut în *Limba romană,* **an. XIII (1964), nr. 1, p. 13—19.**

C *ar agi ale ţi limba realismului critic*

Apărut în *Cum vorbim,* **an. IV, nr.** *t,* **ianuarie 1952, p. 5—8.**

Aspecte ale limbii ţi stilului lui l. L, Câragiale

Apărut în *Studii ţi conferinţe cu prilejul centenarului l. L, Câragiale,* **Buc., 1953, p. 154—174. Republicat în** *Probleme de stil ţi artă literară,* **1955, p. 87—114.**

Stil verbal la St, O. Iosif

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale,* **an. XI, nr. 9, septembrie 1944, p. 624—628. Republicat în volumul** *Figuri ţi forme literare,* **Buc, 1946, p. 145—150.**

Cît ev a observaţii despre limba ţi arta literară a lui M ibail S adoveanu

Apărut în *Limba română,* **an. IV, nr. 5, septembrie-octombrie 1955, p. 10—16. Republicat în volumul co-**

lectiv *De la Varlaam la Sadoveanu,* **Buc, 1958, p. 451—461.**

Sinonime, metafore st grefe metaforice la Tudor Arghezi

Aparul în *Limba româna,,* **an. XII, nr. 4, iulie-august 1963, p. 347—351.**

Alegorism [V. V oi cules cu]

Apărut în *Figuri şi forme literare,* **1946, p. 134—144.**

Observații asupra Hmbii ți stilului lui Geo Bogza

Apărut în *Limba româna,* **an. III, nr. 2, mariîe-aprilie 1954, p. 18—27. Republicat în** *Probleme de stil ți artă literară,* **1955, 115—128.**

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

Arta lui Rabelais

Apărut în *Limba română,* **an. II, nr. 3, mai-iume 1953, p. 36—48. Republicat în** *Probleme de stil ți artă literara, 195b,* **p. 129—146.**

Arta lui Hugo

Apărut în *Probleme de stil ți artă literară,* **1955, p. 147—157.**

Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi

Apărut în *Probleme de stil ți artă literară,* **1955, p. 158—163.**

Cum o parte din articolele menționate s-au pub'icat în volumul *Probleme de stil ți artă literară,* **semnalez aici cronica apăruta în** *Steaua,* **6 (1955), nr. 7, an. VI, p. 55—65, la întreg volumul, sub semnătura lui L. Onu. tntrucît interesul recenzentului merge mai ales către articolele teoretice, v, notele noastre dîn volumul al IV-fca.**

Arta poetica a lui Cehov

Apărut în *Gazeta literară,* **an. VII, nr. 5, 28 ianuarie 1960, p. 1, Republicat în** *Jurnal,* **1961, p. 226—230.**

ADDENDA

„Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul"

Publicat în *Jurnal,* **1961, p. 231—234.**

„Fagure de miere"

Apărut în *Gazeta literară,* **28 februarie 1963.**
După el, la aceeaşi rubrică, B, Cazacu (14 martie 1963) explică o serie de termeni curenți, contestați de M. Novicov (25 aprilie 1963).

In încheiere, menționăm un studiu mai mare despre stilistica lui T. Vianu, intitulat *Critica stilistică ți anti-nomiile ei* **de N. Tertulian** *(Viața românească,* **X, 1957, nr. 3, p. 180—190).**

POSTFAȚĂ

„Prezența iraționalismului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul ca fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime nu trebuie sa ne împiedice a-l reduce arioa cît putem.* Aceste rânduri din prefața la *Arta prozatorilor români* (1941) înseamnă mai niuît decît o justificare teoretică a metodei utilizate în volum, ele Teprezintă o atitudine permanentă a lui Tudor Vianu în viață şi în cultură. In oricare din domeniile artei şi ştiinței umane pe care le-a abordat, poetul, istoricul literar, esteticianul, moralistul, stilisticianul, comparatistul, profesorul Tudor Via au s<t menținut pe aceleaşi poziții ale umafusmului secular, de sorginte şi dimensiune clasică, pentru care lumea reprezintă un mister reductibil, un material orgamizabiî şi organizat de spiritul uman, de rațiunea lui iubitoare de ordine şi echilibru. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vîami a fost expresia unei structuri interioare, modelate în Jurul unor valori umane certe, dar, mai ales, în jurul convingerii fundamentale că, în lupta împotriva a tot ce le amenință, omul trebuie sa se învingă mai întîi pe sine, nu îgnorînd, ci privind în față, lucid, iraționalul din sine şi din lume, stapînindu-1 printr-o voința esențiala de frumusețe, adevăr şi armonie. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a însemnat mai întîi o permanentă luptă cu sine, cu ecouri adesea patetice în poeme ori fragmente de jurnal, şi, în conse-

dnţă, o opţiune în cultura ţi un principiu activ, *director,* în cercetarea ştiinţifica. Or, stilistica mi se pare a fi, între toate domeniile cercetării practicate de Tudor Vianu, acela care denotă cel mai acut nevoia de disciplină, de rigoare, de obiectivare a savantului, dornic să supună fluidiiatea neliniştitoare a realului raţiunii clasificatoare şî comprehensive, exacte şi lucide, aproape impersonale în mişcarea ei. „Lucrarea pe care o înfăţişăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate care nelinişteşte uneori conştiinţa criticilor literari", afirmă Tudor Vianu, în aceeaşi prefaţă. Stilistica a însemnat integrarea criticii literare curente în cîmpul de forţă al atitudinii sale filozofice permanente.

Dar interesul pentru stilistică s-a produs şi a fost determinat şi de altă latură a personalităţii sale, anume, observarea oamenilor £n activitatea lor cotidiană şi evaluarea lor morală.

Autorul *Jurnalului* şi a] *Dicţionarului de maxime comentat* a fost un *moralist,* în concepţia din nou clasica a cuvîntului, adică în sensul moraliştilor antici şi al clasicismului francez, pentru care omul era o entitate psihica şî morală *unitară,* chiar dacă instabilă, putînd fi înţeleasa, comentată, comparată şi clasată în nişte categorii umane mai largi, în *tipuri.* , Moralistul clasic nu este preocupat de individualitatea insondabilă a unui om, ori de abisul de netrecut care-1 desparte de acesta, ci de evaluarea lui tipologică, de reducerea Ia invariante, prin mişcarea gîndirii de la particular la general. Aceasta atitudine, pe care o vom regăsi în chiar *stilul* argumentării lui Tudor Vianu, 0 semnalez deocamdată într-un articol pe care-I consider fundamental pentru înţelegerea personalităţii lui, *Atitudinea stilistică,* prea puţin discutat pînă acum, din păcate, de comentatori. înţelegem că simpla comunicare cu un om 1 se înfăţişa lui Tudor Vianu ca un moment de viaţa complex, nu numai un schimb de informaţii verbale ci o confruntare a două *lumi,* reprezentînd experienţa de viaţa şi de cultură, gîndirea şi procesele sufleteşti, adesea obscure, ale interlocutorilor.

.Pentru caracterizarea atitudinii stilistice trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenţiei, repartizată între text şi subtext," In mod normal, „atenţia cititorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text şi subtext", el înregistrînd anumite intenţii neexplicite ale vorbitorului (T. Vianu oferă aici exemple din experienţa Iui personală, ca şi din textele lui Proust, Dostoievski etc.). Există însă şi *a* .orientare succesivă a atenţiei către text şi subtext", prin care un specialist ar putea sistematiza ştiinţific toate aceste note implicate în subtextul conversaţiilor şi scrierilor. S-ar naşte atunci o noua ştiinţă, de mare suprafaţă umană: «O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte ştiinţe ar avea de profitat de la metodele şi conceptele elaborate în cercetarea literaturii si limbii". Această intuira a totalului, a întregului în oricare punct al lui, a trecutului în prezent, este caracteristică mai multor curente din filozofia ţi literatura veacului nostru, de la Bergson ia fenomenologii germani, de Ia Proust şi joyce la Nathalie Sarraute (cf. teoria „subconvţrsaţiei" din *L'Sge du soupţon).* Pasiunea pentru concretul-cristal, ce oglindeşte întregul univers, a dat roade în psihologia, estetica şi stilistica germană (K. Vossler, L, Spitzer, O. Walzd), exact în anii de formaţie a tînarului Tudor Vianu. De aceea, configurarea unei atitudini stilistice, la acesta, se datoreşte atît predispoziţiilor sale de moralist, cît şi unei orientări mai generale în cultura epocii interbelice.[1]

Dacă aceste două atitudini, a filozofului de formaţie clasica şi a moralistului, explică, după părerea mea, *de ce* 1-a atras stilistica de timpuriu pe Tudor Vianu, modalitatea *concretă* a cercetărilor. poate fi definită numai situîndu-le pe acestea în contextul evoluţiei europene, şi mai ales româneşti, a disciplinei. Dealtfel, în ciuda unei identităţi cu sine, definitorii pentru întreaga activitate ştiinţifică a lui T. Vianu şi proprie în genere unaii spirit clasic, se poate constata o anumită evoluţie în timp a concepţiei lui stilistice.

In *Cercetarea limbii literare si a stilului în perioada 1944—1959,* T. Vianu explică el însuşi întîrzierea apa-

, [1] Aceste preocupări iau astăzi, forma studierii logice şi lingvistice a *presupoziţiilor* şi a *intenţiilor* oricărui enunţ.

riției stilisticii, ca ramură a lingvisticii, prin dominarea acesteia, la sfîrșitul veacului trecut, de către neograraatici, interesați de legile dezvoltării istorice a limbii, nu de variațiile ei expresive (abia F. de Saussure avea să accentueze necesitatea de a studia sincronia, sistemul de la un moment dat al limbii). Această orientare mondială a lingvisticii se însoțea, la noi în țară, de comandamentul patriotic al cunoașterii limbii române vechi și a editării principalelor texte (Laurian, Kogălniceanu, Hasdeu).

Reacția generală în lingvistică împotriva neogramaticii determina, 'la începutul veacului nostru, și concentrarea atenției către faptele de limbi individuale, către *abaterile de la normă,* cauzate fie de incultura vorbitorului, fie de dorința lui de a inova, fie, mai ales, de intenția de-a accentua în mod special o anumită parte a comunicării. Dar ultimul aspect privește capacitatea de *expresie* a unei comunicări verbale și se bazează evident pe unele posibilități latente ale limbii comune, pentru că altfel, depășind adică limitele acestora, vorbitorul ar risca să nu mai fie înțeles de ascultător. Se descoperă și se analizează un sector nou și nelimitat al limbii, într-o disciplină lingvistica noua, *stilistica (limbii comune).* Ch. Bally (ca și Marouzean) o definește astfel : „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere a! conținutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influența sensibilității asupra modului de a vorbi și influența limbajului asupra sensibilității".[1]

Conceptul de *stil* însă are o existența maî veche, aplicindu-se asupra oricăror manifestări umane, pentru a le defini originalitatea, caracterul distinctiv. In literatură, pe urmele lui Aristotd, care distinsese stilul .comun", bazat, pe .cuvinte obștești", de stilul „nobil", bazat pe cuminte mai rare, provincialisme, metafore *(Poetica,* XXII, 1—23, cf. trad. rom-, București, 1940, p. 72, a Iui D. Pippidi), estetica clasica dezvoltă o retorică și o poetică normativă, utilizînd categorii foarte largi (stilul sublim etc), care puteau fi realizate de scriitori numai prin respectarea strictă a regulilor (cf. Boileau, *Arta poetică).*

[1] ***Traiti de stylisttque francaise,*** ed. a Il-a, Paris, I95t, voL I,p. 16.

Romantismul și ceielaite doctrine literare ale secolului al XIX-4ea, eliberînd creația de dogmele teoretice, au modificat, implicit, conținutul categoriilor stilistice, mutând atenția de la principii generale la realizarea lor concreta <i individuală, pe urmele celebrului aforism al lui Buffon, *Le style c'est l'homme merne.* Iată deci că, la începutul veacului nostru, evoluția lingvisticii și evoluția conceptului de stil ajung în același punct, ceea ce face posibilă joncțiunea lor, respectiv cercetarea stilului prin mijloace lingvistice, fapt niciodată realizat pînă atunci.

In România, după vechile manuale de retorică și două încercări fără prea mare importanță ale Iui P. P. Negulescu *(Psihologia stilului,* 1S96) și Ed. GruberifSri/ *ți gindire,* 1888), Petre Haneș este primul care se ocupă de stilistica limbii române *(Dezvoltarea limbii literare române,* 1904), de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la marii clasici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărind (destul de vag) diferite particularități gramaticale și lexicale, în funcție de principalele momente literare ale perioadei. Adevăratul creator al disciplinei •rămins Ov. Densusianu prin cursul său *Evoluția estetică a limbii române* (1929—1931), unde stabilește o ecuație pe care o va relua Vianu, anume aceea că stilistica este o disciplină lingvistică cu implicații estetice, și urmărește apoi, cu sensibilitate și rigoare științifică, fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul limbii române, dan punctul de vedere al valorilor artistice. Observații stilistice individuale vom întî-lni și în *literatura moderna,* 1920—1921, fiind utilizate, pentru prima oară în România, tocmai ca argumente pentru definirea istorico-Hterară a scriitorilor, fapt remarcat adesea, ca un adevărat început de drum, și de către T. Vianu. G. IbrăUeanu, în cursul său de estetică literară (1925—1926), consacră capitoie speciale figurilor de stil șî versificației și le urmărește prima oara sistematic în opera unui singur poet *(Pe lingă plopii fără top,* 1920, *Eminescu. Note asupra versului,* 1929). Intr-o carte cu totul discutabilă, Carac oștea studiază *Expresivitatea limbii române* (1942), urmărind virtualitățile expresive ale sunetelor și cuvinte'or, cu eroarea fundamentală de a le rupe de funcția lor ut context. Mai rodnică, pentru lec-

tură, a rămas altă carte, *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938). Un mare lingvist, Sexril Puşcariu, intercalează în *Limba română* (1940) profilul muzical al *Rugăciunii* lui M. Eminescu. *Stilistica limbii române* (1944, curs universitar, 1939—1940) a lui Iorgu Iordan rămîne însă clasică în materie, înfăţişînd sistematic toate valorile expresive ale limbii, în funcţie de diferite situaţii posibile. Cît priveşte studiile despre stilul individual al scriitorilor, ele au fost destul de puţine, de la Anghel Denetrescu *(Inovaţiile lui Eminescu ca versificator),* la -Dragos Protopopescu *(Stilul lui D. Cantemir,* 1915) şi la I. Iordan *(Limba lui Eminescu, Revista Fundaţiilor,* 1940, nr. 5 ; conf. şi alte lucrări mai recente).

Pe de aîtă parte însă conceptul de *stil* cunoaşte o carieră strălucită mai ales în estetica germană, după primul război mondial. Dezvoltarea filozofiei culturii, în această perioadă, crearea marilor sinteze ale lui Wolfflln, Spengler şi alţii utilizează stalul în sensul definirii elementelor caracteristice unei epoci, unui curent, unei culturi, în ansamblul ei, şi chiar ale unei naţiuni, în evoluţia ei istorică, politică şi culturală. Prin găsirea unui numitor comun al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau naţiuni, se intuiesc resorturile imuabile ale subconştientului, la indivizi sau popoare. Pornit de la aceşti teoreticieni, Lucian Blaga dezvoltă o construcţie liric filozofică *(Filozofia stilului,* 1924 ; *Orizont şi stil,* 1936 ; *Spaţiul mioritic,* 1936; *Geneza metaforei ţi sensul culturii,* 1937; ultimele trei alcătuiesc *Trilogia culturii,* 1944), susţinind că *matricea stilistică* a poporului român, categoria cea mai generala care guvernează comportarea românilor în istorie, civilizaţie şi cultură, s-ar configura prîn acţiunea acestor factori: orizont spaţial, accent axiologic, sensul mişcării (la noi, catabazie, de retragere din lume) şi năzuinţa formativă.

O a treia accepţiune a conceptului de *stil* se datoreşte unui alt tip de aliaj între lingvistică, istorie literară şi estetică, al germanilor Vossler şi (mai ales) Spitzer, urmaţi de o întreagă şcoală stilistică, influentă şi astăzi, a luî Auerbacb, Dâmaso Alonso, Hatzfeld si mulţi alţii. Spitzer este preocupat de stilul autorilor, ca şi de stilul

unor epoci, plecînd însă nu de la construcţii apriorice, vaste categorii ale subconştientului, precum teoreticienii orientării anterioare, ci de la realizarea mai sigură a unor construcţii verbale recurente în opera respectivilor scriitori, studiaţi cu mijloacele riguroase ale lingvisticii. Spitzer se situează astfel la mijloc, între atitudinea lui Bally şi a unui Wolfflin, opunîndu^se amîndurora, dar şi prezentînd similitudini cu ambii. De Bally, Spitzer se apropie prin utilizarea categoriilor lingvistice, ca o „reţea" în care să prindă intenţiile expresive ale scriitorului, şi chiar prin înţelegerea stilului ca variantă expresivă a limbii, comune, dar se deosebeşte prin lipsa de interes pentru stilistica generală a limbii comune, prin reducerea efortului la unele aspecte *particulare* ale limbii unui scriitor, selectate nu în urma unei cercetări prealabile de ansamblu, ci prin prce pria-i intuiţie. In acelaşi timp, Spitzer se apropie de Wolfflin prin utilizarea intuiţiei ca factor decisiv al abordării textului literar, prin mişcarea obişnuită de la particular la general, în sensul de a descifra, într-o construcţie lexicală sau gramaticală, prin generalizarea treptata, o trăsătură esenţială a artei scriitorului, mai mult încă, *spiritul* epocii sau al naţiunii; se şi deosebeşte de el, pentru că, pornind de la un fapt lingvistic incontestabil, spre deosebire de teoreticienii morfologiei culturii, el se lasă mai puţin tîrît de speculaţie şi eşafodaje teoretice incontrolabile. Prin sinteza sa, Spitzer a creat o metodă ampla, satisfăcătoare, şi pentru nevoia de .preciziune a unor critici, *i pentru păstrarea libertăţii de acţiune a intuiţiei, cerută de alţii. Prin aceste calităţi, care i-au asigurat o mare autoritate, Spitzer a .influenţat, cum vom vedea, şi pe Tudor Vianu.

O altă orientare în critica şi teoria literară a veacului nostru, încadrată de obicei sub termenui general, şi de aceea cam vag, de *structuralism,* a pornit din cercetările formaliştilor ruşi din deceniile al doilea şi al treilea ale secolului nostru, a continuat prin lucrările cercului lingvistic de la Praga, concomitent ou lucrările independente ale unor esteticieni germani, ca Oscar Walzel, ţi anglosaxoni ca, I. A. Richard, Rene WeHek, .noua critică" americană etc., şi apoi, mai ales după al doilea război

mondial, s-a topit în curentul larg al structuralismului în lingvistică, format prin confluenţa şcolii lui F. de Saussure, a danezului L> Hyelmslev, a lingviştilor americani L. Bloomfield, E. Sapir şi mulţii alţii, dezvoltată în ultima vreme prin contribuţia statisticii, teoriei informaţiei, gramaticii transformat ionale, logkii matematice etc. lo^te a:este preocupări lingvistice au dat relativ puţine rezultate în teoria literara pentru perioada interbelică, datorită insuficientei clarificări a metodei, eficace în studierea limbii comune, dar greu de mînuit în domeniul mai delkat al limbajului artistic. Pe lîngă aceasta, lucrările inovatoare ale formaliştilor ruşi n-au circulat decÎE în \iltimii ani, prin traduceri fragmentare, iar cele angiosaxone au fost şi ele puţin urmărite pe continent. Aşa se expjica de ce în România înregistrăm ecouri numai la tezele lui Walzel, mai ales prin lucrarea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (1937). Acesta accentuează că obiectul de studiu al esteticii este în primul rînd *opera,* care trebuie privită în afara determinărilor ei exterioare. Se observă apoi, poate prima oara la noi, că în afara efectelor obţinute prin imagini şi sonorităţi, o poezie impresionează prin configuraţia cuvintelor, prin ceea ce am numi astăzi .atmosfera" ei, sau, mai exact lingvistic, factorii macro-contextuali. Sînt urmăriţi a?oi următorii factori de creare a atmosferei: ritmul, sonoritatea cuvintelor (respectiv, melodia), imaginile şi mai ales arhitectura poeziei, factorul cel mai important, compoziţia, *organizarea* interna a contextului, studiată prea puţin chiar de Vianu şi statisticienii mai noi, fapt pentru care valoarea lucrării de început a lui L. Rusu se păstrează *i astăzi.

Cum au apărut şi s-au dezvoltat preocupările de stilistică ale lui Tudor Vianu, pe acest fundal ? Am văzut că stilistica limbii comune a întrunit în România cele mai multe contribuţii, în timp ce studiile de estetică, centrate pe diversele accepţii ale- conceptului de stil, s-au rezumat la volumele lui L. Blaga şi L. Rusu, stilistica spitzeriană fiind aproape necunoscuta pînă la T. Vianu. Acesta nu şi-a putut cristaliza propria concepţie decît delimitînd-o, evident, de cele existente în România. Vom începe, de aceea, prin a arăta cîteva asemenea luări de poziţie.

Cu prilejui unei prezentări festive a operei lui Iorgu Iordan[1], Tudor Vianu a adus maxi elogii *Stilisticii limbii române,* considerînd-o un preţios echivalent aJ cercetării lui Bally şi indispensabilă oricărui stilistician actual (observaţie reluata şi în alte articole, precum *Cercetarea limbii literare...).* Aceeaşi înaltă apreciere a fost acordată studiilor lui Ov. Densusianu şi G. Ibrăiltinu. Obiecţia generala făcuta însă acestor tipuri de cercetare este că „nu pătrund în domeniul stilului artistic individual", care avea „să se impună cercetării mai noi". Obiecţia indică convingerea lui T, Vianu că stilistica nu trebuie redusă la rolul minor de anexă a istoriei limbii, semnalînd "numai devierile de la normă în diferitele texte ale unei epoci, ci trebuie să urmărească înţelegerea mai adâică a unui scriitor. ;.

După o recenzie la volumul *Filozofia., stilului* al lui Lucian Blaga[2], abia în 1937 Tudor, Vianu se ocupă de problema stilului din perspectiva morfologiei culturii, în articolul *Stil ţi destin*[3], cînd, pornind de U unde sugestii ale luî Nietzsche şi ale psihologiei mai noi, observă convergenţa unor date biografice, la Sbelley, de exemplu, în ceea ce s-ar putea numi unitatea stilistică a unei vieţi, concluzie pe care o consideră valabilă, cu unele rezerve, şi pentru .naţiuni întregi. Vianu remarcă astfel că este posibil a concepe „în mişcare" unitatea stilistică a manifestărilor spirituale ale unui popor, obţinînd atunci, ca Spengler, ideea de destin. în continuare, Vianu ajunge la altă interpretare a vechii .noţiuni : .Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de, unitate stilistică, pe cînd voinţa omenească încearcă sa se sustragă < unităţii destinului, .pentru a-i substitui pe cea a ordinii umane".* Aceasta luare de pozitie. mi se pare interesantă nu numai pentru că atesta contactul lui Vianu cu o preocupare ma-, joră a culturii acelei vremi, ci şd pentru că indică cbiar modul în care o va depăşi. Mai întîi, el acceptă. p ostul a-

[1] *Iorgu Iordan şi stilistica,.* în *Limba română,* 1958, nr. 5, p. 7—10. . . . . . .

[2] *Gîndirea,* 1924, nr. 3.

[3] *Revista Fundaţiilor,* 1937, nr. 2, p. 281—290; -republicat în *Studii de filozofie* fi *estetică,* 1939.

* *Studii de filozofie si estetică,* p. 49.

tu! unităţii stilistice a unei naţiuni sau vieţi individuale, ca pe un fapt legat de experienţa comună, dar nu sf avîntă în speculaţii ca Spengler sau Blaga pentru a detecta factorii componenţi ai acestei unităţi. Apoi, preferinţa pentru formula ltri Spengler, în dauna celei prea „statice* a Iui Nietzsche, se motivează tocmai prin faptul că primul acceptă mişcarea, devenirea istorică a unei naţiuni. Dar, prin chiar această preferinţă, Vianu se sustrage imobilismului conceptual cu care era privit atunci stilul unei naţiuni, considermdu-il o entitate în mişcare, în permanentă formulare şi reformulare, păstrînd comun cu teoreticienii „ortodocşi* numai încrederea în unitatea şi stabilitatea extremă a categoriei. Or, tocmai în sensul *istoricităţii* şi *Individualităţii* se va cristaliza concepţia lui despre stil, în capitolul din *Estetica,* ca şi în studiile ulterioare de natură lingvistică. Deşi neformulate decis, rezervele lui Vianu faţă de accepţia conceptului „stil* în morfologia culturii se simt în interpretarea personala, moderată ţi echilibrata a acesteia.

în ceea ce priveşte orientarea structurală a stilisticii, Tudor Vianu n-a cunoscut, probabil, în perioada interbelică, ca şi alţi specialişti europeni, lucrările formaliştilor ruşi. Prin comentarea directă a lui Oscar Walzel, însă, şi prin unele aspecte ale metodei sale concrete, Tudor Vianu a dezbătut conceptul de structură, chiar înainte de al doilea război mondial. Definind junimismul, Vianu scrie aceste rînduri, in 193*: „Junimismul a însemnat nii numai un curent literar, ci şi o adevărată structură motală. O structură presupune integralitate şi unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufleteşti după un plan unitar şi către finalităţi comune. «Junimea» mi se pare ca corespunde ambelor condiţii."[1] Dincolo de validitatea afirmaţiei despre «Junimea*, trebuie reţinut apelul la conceptul de structură pentru a defini coerenţa unui ansamblu de indivizi, bazat pe integralitate şi unitate, pe o schemă funcţională (plan unitar) şi un scop comun (finalităţi). Abstractizînd aceste criterii, nu sînt ele oare valabile pentru orice ansamblu structurat de elemente, inclusîv cet de elemente literare ? Doar un an mai tîrziu, Tudor Vianu precizează un alt aspect al ideii de structură, organicitatea ei, explicînd sistemul estetic al lui M. Dragomirescu. Se remarcă două trăsături ale concepţiei acestuia: 1) evaluarea operei în sine, imobilă şi anistorică, ceea ce este aprobat de Vianu doar ca necesitate metodologică, dat fiind caracterul prin excelenţă istoric al unei opere, <i 2) conceperea operei ca organism, pe urmele indicaţiilor lui Walzel, după care Vianu observă: „Nu este organismul o întocmire unitara şî teleologică, o alcătuire în care părţile condiţionează întregul şi întregul părţile, o combinaţie de elemente închisă faţă de restul lumii şi avînd propria ei legalitate interioară ? Da* nu sînt acestea caracteristicile înseşi ale operei de artă şi ale frumuseţii ?"[1] Nu putem susţine, desigur, pe baza acestor citate, o preocupare statornică pentru conceptul de structură la Tudor Vianu; dar ele mi se par suficiente pentru a susţine că, într-o epoca în care acesta era discutat curent, mai ales în psihologia şî estetica germană, propriile păreri ale lui Vianu se clarificau treptat, conducîndu-I spre o înţelegere a conceptului, modernă şi actuală chiar astăzi. Un ultim moment pe care aş dori să-1 semnalez este cel al articolului *J3egonos~* şi *„gignomenon"*[2]. Aceşti termeni aparţin unui elev al lui Aristotel, Aristoxenos din Tarent, care înţelegea prin al doilea, succesiunea sunetelor într-o melodie, iar prin primul, percepţia melodiei însăşi, a configuraţiei sunetelor.

Multă vreme ignorată, aceasta idee capătă o neaşteptată amploare la Oscar Waizal, ca şî in *gestaltism-nl* din psihologie. Walzel, comentează Tudor Vianu, vorbea astfel de un *sentiment conjiguraţlonal (Gestaltgcfiibl),* care se isca la cititor „din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistenţiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur.

[1] *Studii ţi portrete literare,* Graiova, Editura Ramuri, 193S, p. *128.*

[1] *Mihail Dragomirescu, Lecţia de deschidere a cursului de estetică şî critică literară" la Facultatea de filozofie ţi litere din Bucureşti,* 20 ianutrie 1939, p. 14.

[2] *Simetria,* Bucureşti, III (1940—1941), p. 95—100. Integrat în articolul *Ut pictura poesis,* din volumul *Omagiu lui George Oprescu,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1961, p. 567—571).

El se înviorează numai atunci cînd, la recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulaţiile ei şi chipul în care părţile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *zegonos."*[1] Acesta mi se pare a fi punctul în care concepţia lui Vianu despre structură s-a clarificat pe deplin, ei', văzînd > în. aceasta, şi unitatea organică a operei, şi interdependenţa dintre termenii constituenţi şi întreg, şi configurarea structurii în operă, ca valoare estetici independentă şi nouă faţă de. simpla lor suma. Pe drept cuvînt, Vianu putea încheia: „Stilul ar fi consolidarea configuraţiei printr-un sistem concentric de aorduri: *gegonos* în realizarea lui deplină. Toate ideile înfăţişate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralista, cu .rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe şi interesante aplicaţii, ea este cu atît mai preţioasă, cu- cît filozofia moderna a structurii nu a tras încă toate consecinţele în problema formei estetice."[2] Am insistat asupra acestor citate, deoarece intercalarea paginilor din 1941 într-un studiu maî recent dovedeşte consolidarea conceptului de structură în stilistica lui Vianu. Fără a-l ata.a cercetărilor lingvistice care *pornesc* de la o definiţie generală a structurii destul de apropiată, Vianu rămîne la accepţia estetică a termenului, dar recunoaşte în el principiul director al ştiinţei moderne. Faptul trebui: subliniat pentru a se înlătura prejudecata curentă ca Vianu a rămas în stilistică departe de perspectiva structurală, ignorînd-o teoretic şi practic. Adevărul ne cere să apreciem în Vîariu unul dintre"; puţinii români (alături de Lîvhi Rusu) dîn perioada interbelică, care şi-a asimilat conceptul în estetica. Cum vor vedea, chiar studiile de stilistică lingvistică sînt influenţate îhtr-o anumită măsură de structuralism,' fără explicitări însă şi fără tehnicitatea impusă de acesta.

După principalele luari'de poziţie faţă de curentele stilisticii moderne (despre Spitzer n-a vorbit in mod special, dar concepţia lui o vom întrlni, difuza, în toata opera lui Vianu), să vedem acum în ce a constat evoluţia propriu-zisa a concepţiei şi activităţii, stilisticianului român.

[1], [2] C. art. *Ut pictura poesis.*

Este interesant că prima apropiere de stilistică se face din unghiul lingvisticii, în articolul *Limba literara*[1], Vianu susţinînd, împotriva Iui Camil Petrescu, necesitatea ca limbajul unor personaje să reflecte precis starea Ioi socială, motiv pentru care traducerea lui G. Murnu a *Iliadei* este îndreptăţită, suge rin d o lume rurală arhaică. Observaţia ţine însă mai mult de o intuiţie artistică, decît de o analiză lingvistica aprofundată, pe care o va întreprinde abia peste un deceniu şi jumătate.

Putem considera de aceea capitolul *Stilul* din *Estetica,* prima elaborare propriu-zisă a conceptului, dintr-o perspectivă exclusiv estetică. De asemenea, putem*afirma înuă de acum că Tudor Vianu a abordat stilistica modernă, mai întîi ca estetician . şi numai după aceea ca lingvist, • Vom defini stilul: unitatea stracourii estetice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură".[2] în continuarea definiţiei, Vianu precizează; „Unitatea şi originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în concep*.ul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabiie, confuzia şi anarhia"[3], după - ca*e citează şi aprobă critica lui Nietzsche Ia manifestările artistice ale epocii lui, pentru lipsa lor de stil în sensul de lipsa a unităţii şi originalităţii. Apoi, coniparind stilul cu tipul, .sinteză care grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor"[4], Vianu face această distincţie: .Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică."[6] Este important sa reţinem aceste precizări pentru ca ele constituie nucleul stabil al concepţiei stilistice a lui Tudor Vianu, premisa estetică a viitoarelor abordări lingvistice. Remarcăm, de aser.enea, că definiţia dată mai tîrziu, pe baza elementului .gegonos", vă continua, din alt punct de vedere, definiţia din 1934, în sensul că va fi centrată tot pe ideea de structură unitară n omogena a operei. Ideea de structura va continua în studiile

[1] *Masca timpului,* Bucureşti. 1926.
[2]-[3]-[4] *Estetica,* p. 178.
[6] *Idem,* p. 177.

viitoare, prin ideea convergenţei observaţiilor făcute la diferite nivele ale expresiei; raportarea la agent se va concretiza în creionarea profilului scriitorului, aţa cum rezultă din convergenţa observaţiilor (vezi mai ales studiul despre Odobescu). Trebuie menţionat totodată că, dintre cei patru „agenţi" enumeraţi aici de Vianu, doar primul, scriitorul individual, îi va reţine atenţia mai tîrziu, fapt caracteristic pentru orientarea spre obiectivitate si rigoare, care va interzice speculaţiile incontrolabile în legătură cu marile categorii stilistice, obsedante pentru gîndirea germană interbelică, dar primite cu rezervă de Vianu, cum am văzut, chkr înainte de război. Ideea de originalitate ţi istoricitate a stilului implică procedeul comparaţiei unei opere cu o alta, a aceluiaşi scriitor ori a altuia, respectiv depăşirea evaluării în sine a unui text (cf. supxa, obiecţia la metoda lui M. Dragomirescu) şi evaluarea ei într-un context istoric. Este, evident, premisa evocării seriilor istorice stilistice din *Arta prozatorilor români.* In fine, reţinem ideea de sistematică a stilului, prin care Vianu şe desparte oarecum de metoda spitzeriană a găsirii „etymonului" operei, pentru a intui într-un fapt particular spiritul eî, ţi anunţă, justificind-o estetic, viitoarea abordare lingvistică exhaustivă a faptelor de expresie. Cred că nu greşesc, de aceea, afirmmd că în 3934, Tudor Vianu elaborase definitiv *principiile estetice* ale stilisticii, urmînd, în anii următori, sa elaboreze *principiile ei lingvistice.* O serie de studii vor continua însă linia începută în *Estetica,* cum ar fi *Stil si destin, Stare poetică fi formă poetică* si mai ales cele două studii masive, *Problemele metaforei* şi *Simbolul artistic, scrise* imediat după război, dar publicate abia în 1957 şi, respectiv, 1966.

Abordarea lingvistică a stilului, anunţata în articolul din 1926, revine în *Paradoxul poeziei*[1] prin discutarea deocamdată a unei probleme oare aparţine în aceeaţi măsură esteticii generale ţi lingvisticii, anume problema limbajului poetic, adică a materiaJ-ului specific al poeziei, cuvîntul, analogic cu piatra sau sunetul pentru sculptura, respectiv muzică, dar diferit prin calitatea lui paradoxală de a fi, în acelaşi timp, vehiculul cel mai eficace ţi cel

[1] *Studii de filozofie ţi estetică,* Casa «coaielor, 1934.

mai rebel, ostil, al mesajului unui artist. Mi se pare interesant de remarcat, din nou pentru a sublinia exemplara continuitate, dar şi evoluţie a gîndirii lui Tudor Vianu, faptul că exact natura paradoxală a cuvîntului, a limbajului poetic şi a limbajului critic devin obiectul prefeţei şi al studiu'ui intrrductiv la *Arta prozatorilor români,* anume *Dubla intenţie a limbajului ţi problema stilului,* ca şî al primelor paragrafe din *Cursul de stilistică,* situate la doi şi, respectiv, trei ani distanţă de *Paradoxul poeziei.* Apelarea la studiul lingvistic al valorilor cuvîntului s-a făcut deci dintr-o necesitiaw metodologică, din nevoia de rigoare şi obiectivitate, caracteristică întregii activităţi ştiinţifice a lui Vianu şi în concordanţă cu dezvoltarea studiilor de stilistică a limbii comune în România. Dar chiar din acest moment este vizibilă distanţarea lui Vianu de tipul de cercetare practicat de Ov. Dens*>-sianu, Ibrăileanu şi mai aies lorgu Iordan, ceea ce el va mărturisi explicit în unui din studiile viitoare. Tudor Vianu distinge, pe urmele lor, intenţia tranzitivă a limbajului, prin care emiţătorul comunică un mesaj, de intenţia reflexivă, prin care aceiaşi emiţător comunica, adică exprimă atitudinea sa faţa de cele comunicate tranzitiv. Vianu se distanţează însă de autorii citaţi, atunci cind aplkă aceasta distincţie asupra faptului artistic, reformuîînd astfel definiţia stilului: „ansamblul notaţiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sole tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreuna cu interesul ei propriu-zis artistic".[1] Această a treia definiţie a stilului se deosebeşte d: precedentele prin exprimarea ei în termeni strict lingvistici, dar dezvoltă, de fapt, un anumit element al lor, anume „raportarea la agent"; acţiunea directa şi specifica a artistului asupra limbii române este tocmai amprenta «agentului" şi a o studia înseamnă exact a te «raporta" la „agent". Se conturează astfel o stilistică a „autorilor": şi • una a „curentelor" pe baza similitudinii constatate •]£"%:rfitoiâ înrudiţi. Vianu precizează apoi că metajŞţqlut"iţ«^tică'iife^ lucru constă nu în semnalarea unor fl|j*(£ d«<-«j^ liunlwî vieri de la normă, care pot fi întîlnite, -3^ftrOpt,ii4*"Fnaî

[1] *Arta prozatorilor români,* 1941, p. 20.

mulți scriitori ai aceleiași epoci, ci în detectarea elementelor recurente, a celor care asigură o variație personală, definitorie pentru scriitorul respectiv. „Vom spune ded că vechea stilistica, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuie dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj critic.*' Este evidentă deci intenția iui Vianu de a face din stilistică o modalitate nouă și maî eficace a criticii literare, adică o disciplină care *sa* utilizeze „plasa" terminologică a lingvisticii, dar cu o finalitate estetică, pentru a pătrunde mai adânc în miezul operei, pentru a înțelege mai exact profilul unic al autorului ei. (Este și ceea ce va realiza, dealtfel, practic, în capitolele dedicate scriitorilor români cei mai reprezentativi, în *Arta prozatorilor romani.)*

Demersul critic stilistic purcede dintr-o concepție estetică generală pentru care „opera unui scriitor s: definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii". Tudor Vianu remarca apoi că, prin acestea din urmă, „limba devine aptă să exprime variațile viziunii și sensibilității individuale", dar că, „oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea ca artistul respectiv întrebuințează totuși formele generale de expresie". *Cuvîntul, stilul, opera literară* sînt, astfel, pentru Tudor Vianu, concepte analogice în sensul că fiecare «prezintă un aliaj „general/individual" care devine obiectul însuși de studiu al demersului critic stilistic. A studia un scriitor înseamnă a studia semnificațiile ideologice (generale) și procedeele (ge-"^/%Wi#ri%i 4ff• formulate, utilizate de aed sc^fe|6^i«Ji^4ifJp«fcMJl a *se* exprima. Stilistica este deci pejfctu^v" 'd ^ VŞwgF! o știință a posibilităților expresive al* rlimvii-T^fi^HVftF, -dar numai în măsura în care el: sînt

* *Arta prozatorilor români, ed. cit.,* p. 10.

actualizate de un vorbitor (scriitor) . anume. Lingvistica precizează astfel tezele formulate încă din faza (estetică) precedentă. In fine, este demnă de remarcat polemica implicată în demersul stilistic față. de demersul critic tradițional, dîn „istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ate veacului trecut", interesat numai de dementele motiv, și *atitudine* din definiția, de .mai sus a operei literare, nu și de dementele *procedee* și *valori stilistice.* Acest gen polemic "anunța în 1941 polemica pe care T. Vianu o va purta îh anii '50 cu adepții criticii dogmatice „conțuiutistice".

Cursul de stilistică, ținut la Universitatea din București în anii 1942—1944, 'reprezintă o uicercare de sinteza asupra metodei, adresata unui public nespecializat, și are meritul de a defini foarte olar o : serie de termeni («U scriptic, stil Vorbit, stil verbal, stil nominal etc), procedeele ede mai frecvente de a valorifica latențele expresive ale cuvintelor; în ordinea categoriilor gramaticale, precum șî unde tipuri ale liricii, printre care „formele și atitudinile eului", aplicare asupra poeziei eminesciene. In ansamblul lucrărilor de specialitate ale lui Tudor Vianu, *Cursul de stilistică* are meritul pradoxal de a' conține, în germene, aproape toate studiile pe care el; le va întreprinde mai amplu în alte ocazii,' dar tocmai prin aceasta, numeroase fragmente sînt astăzi depășite, rărnjnmd să marcheze doar evoluția lui Vianu însuși.' Pentru un începător, însă, mai ales pentru devi și studenți, cursul este încă util, chiar în forma lui nerevăzuta de .autor.

In primii ani după război, Tudor Vianu continuă studiile de stilistică, aplec in du-se mai ajes asupra poeziei lui Eminesou, atît în ceea ce s-ar putea nunii stilistică lingvistică *(Structure du temps et flexion verbale, Le pșeudo-imperatif chez Eminescu),* cît și în stilistica literară *(Structura motivului în poezie* „O, *mamă* /*, continuînd mai vechiul *Voluptate țt durere,* 1930). Interesant este că, abia în acest grupaj de studii, influența lui' Spitzer, deși nemărturisită, este mai evidentă. Vianu ; procedează și e! acu TI Ia detectarea tunti ^element-:cheie, fie. verbal

' Este motivul pentru care publicăm *Cursul,de ^stilistică* în *Addenda* ediției de față. ^

(pseucfo-imperativuii), fie literar (motivul liric, totodată sintagma verbala, cum ar fi „farmec dureros"), îi analizează toate semnificaţiile si apoi le extinde la arii artistice mai întinse. „Farmecul dureros", de exemplu, dovedeşte si o stans de spirit specifică poetului român, dar si influenţa motivului *„Sehnsucht"* din lirica romantică germană, cît si a «dorului", categorie polivalentă a poeziei noastre populare. Acest tip de studii stilistice, din păcate mai puţin remarcat, a fost continuat, pînă în ultimii ani aî vieţii, prin studii de semantică poetica, mai ales în legătură cu Eminescu şi Arghezi.

După o întrerupere de cîţiva ani, Tudor Vianu scrie studiul program *Cercetarea stilului* (1955). Regăsim acum ideile mai vechi despre zonele cuvîntului (nucleu intelectual, note expresive), despre intenţiile limbajului, dar şi cîteva accente noi, foarte importante. Mai întîi, precizarea că „particularităţile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare,* ci *fapte de apreciere, valori'"* (subl. aut.). Prin aceasta se separa net tipurile de studiere a „limbii literare* şi a „stilului" : „Istoricul limbii se mărgineşte, aşadar, la nivelul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare şi notele însoţitoare expresive*.[2] Această rezervă doreşte tocmai să stăvilească „pozîtivarea" stilisticii, transformarea ei în anexa studiului limbii literare, înlocuirea, aşa cum adesea au făcut alţi cercetători, a evaluării operei prin intermediul analizei expresiei, cu interminabile liste de cuvinte sau forme gramaticale. Atitudinea lui Vianu are însă şi o semnificaţie mai generală, care se cuvine subliniată, pentru că a fost adesea trecută cu vederea: *critica stilistică a fost, în intenţia lui, o reacţie la exagerările sociologice ale unor critici literari din acei ani,* prin deplasarea atenţiei asupra scriitorului, a „măiestriei" sale, dincolo de afirmarea unor generalităţi vagi asupra conţinutului unor opere oare se uita.că sînt artistice. Această idee apare în preambulul multor studii ale lui Vianu. Vorbind, la comemorarea unui secol de la moartea lui Balcescu, despre diferite studii care s-au consacrat rolului revoluţionarului şî ideilor gîn-

*. * *Cercetarea stilului,* în *Probleme de ştii si ană literară,* p. 200.

ditoruluj democrat, Vianu remarcă : „Prin toate aceste contribuţii, cunoaşterea operei şi personalităţii lui N. Balcescu a ieşit mult îmbogăţită. Un aspect a rămas totuşi mai putin studiat, deşi el întregeşte în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului şi a operei sale şi merită în toate privinţele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puţin important decît latura ei ştiinţifică şi socială şi stînd într-o strînsă legătură cu cartea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acelea care-i întregesc figura de cugetător şi luptător şi-i sprijină însemnătatea şi faima* fJV. *Bălcescu, artist al cuvîntului;* cf. şi începutul articolelor *Arta lui Rabelais, Arta lui Hugo, Despre construcţia „Annei Karenina" de Tolstoi,* din volumul *Probleme de stil si artă literara).* Observaţia a fost amplificată în *Stilistica literară si lingvistică:* „în locul unor observaţii exacte asupra chipului în care artiştii literari utilizează instrumentul obştesc al limbii pentru a exprima concepţia şi viziunea lor despre lume,. adeseori criticii ţi istoricii literari se mulţumesc cu simple consideraţii impresioniste, în care se strecoară subtectivisumul şi arbitrarul, sau cu afirmaţii atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor şi oricărei opere". Este afirmat acum şi al doilea sens polemic al criticii stilistice a lui Tudor Vianu, îndreptată nsu numai împotriva sociologismului, care nu ţine seama de valoarea operei ca artă, ci şi împotriva criticii impresioniste, care se referă la aceasta valoare, dar atît de vag şi generic, încît rezultatul este acelaşi : dezinformarea cititorului. Am subliniat aceste aspecte, pentru că, prin ele, poziţia stilisticii lui Vianu în ansamblul criticii literare şî a lingvisticii din ultimele două decade, mi se pare mai exact delimitată. Intr-o istorie a criticii literare postbelice, atitudinea lui Vianu va trebui neapărat menţionată ca militînd pentru o înţelegere reală, ştiinţifică, a operei literare, împotriva tuturor exagerărilor şi. erorilor unor „critici" ai epocii.

Revenind la *Cercetarea stilului,* aş dori să citez finalul studiului, ca o concluzie asupra rolului de „disciplină

de graniță" pe care Vianu îl conferă stilisticii: „Cercetarea stilului în opera scriitorilor... nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc" Această definiție a stilisticii este, în același timp, manifestarea cea mai succintă a atitudinii sintetice a lui Tudor Vianu, care dorea să topească într-un studiu cuprinzător abordarea estetică și cea lingvistică a operei literare, abordări pe care e; însuși le frecventase succesiv, cu ani în urmă. Odată cu *Cercetarea stilului,* putem considera încheiată faza de elaborare a principiilor, inițial din punct.de vedere estetic, apoi lingvistic, întinsa de-a lungul a două decenii (1934—1955, de la *Estetica* la *Cercetarea stilului).* Au existat desigur ți studii concrete în această perioadă, dar accentul a fost pus pe elaborarea metodei. Diferitele sugestii și puncte d; vedere parțiale culminează în studiul din 1955, ca într-o operă de sinteză, definitivă, de maturitate științifica.

Stilistica lingvistică ți literară, din 1957, va aduce puține precizări noi, cea mai importanta fiind refuzul *di* a delimita stilistica lingvistică, studiul limbii comune, de stilistică literară, studiul autorilor. Importanța acestui articol este mai mult polemică, îhfrîngînd, după o dispută susținută, îndoielile sau chiar refuzul altor cercetători de a accepta validitatea stilisticii ca știință de tip lingvistic si totodată literar.

O ultimă chestiune cu privire !a concepția stilistică a lui Vianu, se referă la modul de abordare a textului, care consta în dirijarea analizei la toate nivelele expresiei. Roman Ingarden stabilise[1] cinci straturi ale operei, sonor, gramatical, semantic, calitatea metafizica a operei și atitudinea autorului față de operă, pe care o critică structurală era datoare a le studia consecutiv. R. Wellek și A. Warren, în cunoscuta lor *Teorie a literaturii,* au redus cele cinci straturi ale Iui Ingarden la primele trei, considerînd, pe drept cuvînt, că stratul semantic al operei le include șt pe ultimele două. -In concepția foarte largă a structuralismului organic al celor doi teoreticieni, opera

[1] *Dos literaturische Kunstwerk,* Halle, 1931..

prezintă o structură unitară, verificabilă în fiecare strat al ei. Tudor Vianu s-a apropiat mUlt de o asemenea abordare structurală în stilistică, atunci cînd, în *Cercetarea stilului* și, mai tîrziu, în *Stilistica literară ți lingvistică,* a susținut că stilisticianul trebuie sa studieze consecutiv fonetica, lexicul, morfologia, topica, sintaxa, ordinea contextului, figurile de stil ale unei opere date. Considerînd categoriile de stil echivalente categoriilor lingvistice, Tudor Vianu admitea, implicit, ideea d* straturi aie expresiei, ca ți necesitatea de a găsi, în ceea ce el numea convergența observațiilor, organizarea similară a straturilor, profilul operei. Aceste aspecte ale metodei sale concrete de lucru constituie, credem noi, clarificarea *lingvistică* a concepției stilistice pe care Vianu o făurise *estetic,* cum am văzut, în faza precedentă. Apropierea de structuralism se oprește însă aici, deoarece, pe de o parte, straturile operei nu sînt analizate prin detectarea relațiilor dintre termeni, ci prin simpla enumerare a acestora, iar pe de alta parte, stratul semantic nu este exploatat complet, ci numai în zona lui lexicală, sau a tipurilor de metaforă, narațiune, descriere, portret, nu ri a compoziției, a arhitectonteo operei. Studiul despre Odobescu, cel mai complet din acest punct de vedere, urmărerte digresiunea, umorul, peisajul etc., îh *Pseudo-cynegeticos,* adesea în istoria evoluției în proza româna, nu ți al mcadrării lor într-o structură compozițională, într-o schema funcțională unică, a falsului tratat despre vînătoare. Este semnificativ că problema însăși a contextului a fost studiată cu atenție de către Vianu *(Contexte legate ți nelegate)* din punctul de vedere al articulațiilor Iui, hipotactice sau paratactic?, fără a se ataca însă problema compoziției contextului, a structurii lui, aceeași în toate straturile, de la sonor la compozițional. încă o dovadă a distanței minime care separă stilistica lui • Vianu de cea propriu-zîs structurală. Fără a supralicita .modernitatea" stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul eî deschis, adică împingerea metodei de lucru (cum constatasem mai sus în legătura cu principiile ei teoretice), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în „structuralism* s-ar

fi făcut „de la sine", printr-un proces firesc de evoluţie internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilata poeticii structurale, dar se afla atît de aproape de ea, încît continuitatea lor se impune ca evidentă.

Spiritul de sinteză şi măsură clasică al lui Vianu a sesizat însă unele exagerări ale poeticii mai noi, semnalîndu-le nu fără a le studia îndelung. în *Statistica lexicală si o problemă a vocabularului eminescian* se recenzează critic lucrările de statistică în vocabular ale lui P. Guiraud, arătându-se viciul fundamental al metodei, numărarea ca unităţi egale a tuturor cuvintelor dintr-un text, deşi acestea primesc ponderi diferite, şi apoi, considerarea sensurilor denotative, de dicţionar, ale cuvintelor, în afara nuanţelor multiple pe care ele le pot primi în context (sensuri conotative). Se poate răspunde acestei obiecţii desigur,' prin constatarea statistică obişnuită, că, la un mare număr de ocurenţe (cuvinte-apariţii în text), erorile semnalate devin neglijabile, totuşi obiecţia lui Vianu rămîne valabili şi studiile mai recente de statistică poetică, chiar la noi *va* ţară, au încercat o corectare a metodei, prin mijloacele studierii în sintagme a termenilor, sau cu ajutorul semanticii transformaţionale. Interesant este însă că Vianu apikă uneori spontan statistica unor elemente în textele unui scriitor, simţind nevoia unui criteriu cantitativ de apreciere, dar fără convingerea obligativităţii ei absolute, ca în lingvistica mai noua. Iată ce notează în legătură ou *Epitetul eminescian,* după un sumar calcul statistic : „Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedeşte, poate mai bine decît statistica vocabularului, observaţia modului cum compune poetul un peisaj cu tema asemănătoare în prima şi în cea de-a doua fază studiată aci".

Cercetarea stilului deschidea faza următoare a stilisticii lui Viamu, cea a lucrărilor sistematice, de analiză concretă a operei marilor scriitori, de dirijare a lucrărilor colective: *Dicţionarul limbii poetice al lui Eminescu, Con~tribuţii la istoria limbii literare române în secolul al XIXAea* (Buc., voi. I, 1956, voi. II, 1958, voi. III, 1962), întemeierea şi conducerea, un timp, a C:rcului de poetică al Academiei Române (unde a şi ţinut comunicarea despre *Refrenul poetic)* şi, mai ales, entuziasta îndrumare a mai multor serii de tineri stilisticieni dintre care unii, astăzi, au devenit cercetători consacraţi, într-o adevărată şcoală de stilistică românească (în mare parte creată ţi condusă de Tudor Vianu).

în ce priveşte studiile ou caracter aplicat, putem remarca faptul că Vianu a abordat aproape toate tipurile posibile de stilistică. Simpla parcurgere a sumarului acestei ediţii o dovedeşte cu prisosinţa. De aceea, ma mărginesc la cîteva observaţii generale. Stilistica limbii comune cuprinde lucrări de sinteză mai ales despre secolul al XIX-lea, care rămîn esenţiale pentru oricine studiază un anumit scriitor din această epocă. Dacă în ceea ce priveşte lexicul şi morfologia există ţi alte lucrări He specialitate, în ceea ce priveşte însă evoluţia unor forme literare, ca naraţiunea, peisajul, portretul, dialogul etc., studiul *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* este singurul scris la noi care reuşeşte sesizarea complexităţii şi rafinamentului crescînd al artei scriitorilor români, prin studierea obiectiva a unor fapte de expresie. Grupajul de articole referitoare la valorile stilistice ale unor timpuri verbale, studiază, mai aproape de linia Bally-Iordan, latenţele expresive ale cuvintelor. Tot un caracter de sinteză au studiile privitoare la stilistica formelor poetice (metaforă, simbol, refren), care înseamnă explorarea latenţelor lor (exact ca în cazul formelor verbale), dar şi a funcţiilor estetice, psihologice, etnografice. în studiile de acest tip întîlnim îmbinarea cea mai înaltă a lingvisticii cu estetica, în sensul de transcriere a unor meditaţii asupra structurii complexe a spiritului uman, excursiuni în zonele cele mai neaşteptate ale culturii umane, paginile unui eseist cu voluptăţi de erudiţie inipenitentă.

Dar zona de rezistenţă a studiilor de stilistica ale lui Viânu o constituiei fără îndoiala, cele dedicate unor autori individuali, prilej de verificare a validităţii metodei. Vianu a abordat, în această direcţie, studiul monografic (Bălcescu, Odobescu, Caragiale, Bogza, Rebelais), sau, tot monografic, prin exhaustivitatea lui, al epitetului la Eminescu, analiza unor motive lirice (Eminescu) sau procedee (Bălcescu, Arghezi, Tolstoi). Desigur, gradul de „penetrabilicate" al acestor studii în adîncul secret al operei, variază. Mi se pare însă evidentă, mai întîi, conducerea

impecabilă a analizei, ştiinţa demonstraţiei, calmă, egală cu sine, cu un soi de răceală impersonală a probelor, preferate făţiş convingerii prin fulguranta metaforei critice. Apoi, rezultatele în sine sînt cu totul remarcabile, tocmai prin vigoarea şi măsura metodei. Se cunoştea, disigur, limbajul savant al lui Odobescu, construcţia erudit ironică a lui *Pseudo-cynegetkos,* evocarea cam arheologică a sce' nelor istorice, umorul etc-, dar aceste afirmaţii generale, evidente nu numai istoricului literar, ci şi datorului cult obişnuit, rămîneau oarecum fără legătură cu textul lui Odobescu ?i arta sa era considerată mal mult o emanaţie a personalităţii omului, decît un moment bine stabilit în evoluţia capacităţilor artistice ale prozatorilor veacului trecut. Tocmai în aceasta privinţa, precizia şi obiectivitatea afirmaţiilor, introdusă de Vianu, este salutară şi utilă. A discuta despre rentabilitatea şi originalitatea unor întreprinderi critice numai în sensul caracterului ei totalmente Inedit, mi se pare o eroare de evaluare. Un act critic nu este util numai prin sporul său absolut de cunoştinţe, relativ dificil într-o cultura cu oarecare tradiţie în istoria literară, ci ţi prin autoritatea lui, prin puterea cu care se impune cititorului, prin durabilitatea şi evidenţa afirmaţiilor, care devin treptat o dată în exegeza scriitorului respectiv. Or, în acest sens, *Ana prozatorilor români, Epitetul eminescian, Tehnica basoreliefului tn proza lui N. Bălcescu, Observaţii asupra limbii şi stilului luî A. I. Odobescu* au devenit clasice în acelaşi sens în care sînt *Istoria literaturii române* a lui G. Calinescu sau lucrările lui D. Popovici despre Heliade Rădulescu. Chiar dacă documentele şi punctele de vedere se înmulţesc, opiniile acestor cercetători trebuie consultate -şi orice opinie nouă se delimitează numai în funcţie de ele. Critica lui Călinesou convinge prin strălucire şi îndrăzneală, critica «stilistică* a lui Vianu convinge prin soliditatea armăturii, convergenţa observaţiilor, prin capacitatea de a interpreta artistic orice detaliu verbal aparent anodin, . chiar dacă portretul care rezultă conţine culori obişnuite, nu tonuri violente, neprevăzute. Ciudat este că tehnica obişnuită de lucru a lui Vianu este tot utilizarea citatului, ca şi la Călineccu, dar nu pentru a ilustra 6 afirmaţie şi a considera, astfel„ inutilă

demonstrarea ulterioară a justeţei ei, ci, dimpotrivă, ; pentru a oferi cititorului o „mostră* şi a o analiza, apoi, după toate regulile analizei de text. Călinescu oferă valori apriorice, sperînd că se impun de la sine, Vianu oferă parcă „obiecte* şî, numai după o atentă examinare, conchide valoarea lor. De aceea, demonstraţia sa înaintează cu prudenţă, dar cu atît mai convingător, de la un text la altul, găsind întotdeauna nu numai citatul cel mai semnificativ, ci şi trăsătura lui cea mai expresivă, ţi, ca atare, cea mai susceptibilă (aici mi se„ pare a găsi influenţa profundă, permanentă, deşi difuza, a metodei spitzeriene) de-a fi generalizată asupra întregii opere a unui scriitor, sau chiar asupra unei epoci (cf., şi citatul *de mai sus, din *Epitetul eminescian,* cu preferinţe pentru analiza unor texte similare tematic, în locul statisticii, seci).

Dar, la o cercetare - mai atentă, chiar observaţiile inedite „propriu^zise" apar cu uşurinţă, neaşteptată din cauza modestiei cu care sînt inserate în corpul masiv si uneori cenuşiu al studiului ca întreg : observarea calităţii „juvenile* a universului eminescian; „exuberanţa" stilistică a lui Arghezi, „grefînd" la nesfîrţit metafore in lanţ; frecvenţa epitetelor care exprimă vastitatea în spaţiu a aceluiaşi univers eminescian, ca revers al „arhaickăţii" lui, a vastităţii în timp; arborescenta frazei lui Odobescu, expresie a clasicismului şi armoniei creaţiei sale, dar ţi umorul şi lexicul lui popular, ca expresie a unui scriitor de tip neaşteptat „oral", care „se ascultă" cînd scrie; structura de „ţesătairă" a romănului *Anna Karenina,* adeer vata' necesităţii de a opune teze morale ; şi sociale; ale crizei unei societăţi, ca şi ale crizei interioare a personajelor!; caracterul „cult" al evocărilor ipeisagiste ale Iui Bogza etc. şi, mai presus de toate, stabilirea seriilor de prozatori români, adevărată culme a stilisticii lui Vianu şi, poate, a întregii lui opere.

„Frocvenţa unui anumit tip general de expresiei insistenţa în recursul. la serviciile lui constituie un element însemnat al individualităţii creatorului; Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nil vom fi adus o contribuţie importantă, dacă, rn paginile lui Hogaş, vom - fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi; subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole şi dacă vom fi surprins legătura lor cu alte

figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general ţi imaginea alegorică si, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuala a scriitorului clasicizant care a fost Calistrat Hogaş, ne va apărea cu oarecare relief." Aceste rînduri, din prefaţa la *Arta prozatorilor români,* se verifică în subcapitolul dedicat lui Hogaş; cum demersul critic de aici se reîntîJneşte în toată cartea, îl putem considera, fără a greşi, tipk pentru metoda lui T. Vianu. După o distincţie teoretică între ironişti si umorişti, categorii reprezentate prin Caragiale şi Creangă, T. Vianu îl defineşte pe Hogaş drept „un Creanga trecut prin cultură" şi enunţă: „întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaş se desface din unghiul acestei atitudini" şi „călătorul Hogaş este un clasicist, un academîzant". Urmează apoi argumente în favoarea acestei teze generale, mai întâi reminiscenţa clasică, apoi epitetul general, alegoria, hiperbola etc., fiecare argument întovărăşit de un citat, sau mai multe, corespunzătoare. De exemplu : „Stilistul clasic cunoaşte apoi comparaţia homerică, dezvoltată : hribii pe care îi mănîncă în tovărăşia părintelui jGherminuţă sînt risipiţi pe imensul prosop, întins pentru ospătate, încît ei îi fac scriitorului impresia «unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui şi plin de colb; şi, după cum lîna oilor se acaţi, în treacăt, de .curnuţii şi scaii pîrloagelor, tot aşa se acăţaseră cărbunii prinşi ai focului de spetele hribilor mei»".

Textul lui Vianu este construit deci ca un fel de silogism la care demonstraţia, pentru fiecare teză (compoziţie) enunţată, este înlocuită de un citat. Caracterului deductiv al textului îi corespunde un caracter inductiv .al producerii textului: evident, interpretarea concreta a .operei lui Hogaş a pornit de la citat, spre a ajunge la ţtezele respective.

Este clar că acest demers este cei spitzerian, faimosul „cerc filologic" (de la detaliu Ia teză generală şi înapoi la alte detalu) al stilisticianului german. Privit mai de sus, demersul stilistic de acest tip nu se deosebeşte însă fun-,daniental de demersul critic obişnuit: autorul unei cronici literare, al unui eseu ori studiu „tradiţional" se bazează, de asemeni, pe intuirea într-un detaliu a unei dominante estetice a operei în chestiune şi, de asemenea, el utilizează citatul semnificativ ca argument. Numai *obiectul* demersului diferă, aşa cum Vianu însuşi a remarcat: în Ioc de conţinutul ideologic al operei, procedeele şi formele ei artistice (chit că, prin acea stea, tot la sensul ideologic al operei se ajunge!). Om perspectiva structurii logice a actului critic, demersul stilistic al lui Tudor Vianu pare, astăzi, mai puţin depărtat de cel tradiţional, decît ni se spune în prefaţă la *Arta prozatorilor români* şi în studiile teoretice ulterioare. Afirmaţiile repetate ale Iui Tudor Vianu că stilistica (sa'.) este o încercare de sinteză între istoria şi critica literară, pe de-o parte, şi analiza lingvistică a operei, pe de altă parte, au părut adesea, în epocă, fie şocante, fie de oportunitate; dimpotrivă, astăzi, ele sînt teoretic perfect justificate şi exacte.

Stilistica lui Tudor Vianu este deci, într-adevăr, un limbaj critic, în sensul că sintaxa logică a acestui limbaj este cea obişnuită a oricărui metadiscurs, a oricărei critici literare, şi numai lexicul limbajului este special. Cu alte argumente decît criticul impresionist, Tudor Vianu utilizează aceeaşi argumentaţie: intuiţia şi cultura îl ajută să evalueze *ş* si clasifice opera sau autorul studiai. Aşa se explica, credem noi, perfecta integrare a stilisticii în opera generală a lui Tudor Vianu. Faptul că multe studii ale sale au un caracter sintetic atît de net încît editorul poate hotărî cu dificultate daca ele aparţin „stilisticii" ori „istoriei literare", se datoreşte tocmai faptului că demersul critic al lui Tudor Vianu *nu* diferă fundamental în cele două sectoare ale operei sale. Exemplul utilizat de noi aparţine *Artei prozatorilor români* şi e drept că, in studiile sale ulterioare, Tudor Vianu a accentuat caracterul de analiză lingvistică exhaustivă a operei, dar, în ciuda acestor deosebiri, modul fundamental de abordare al lui Odobescu ori Eminescu, în acest volum şi în studiile respective de mai tîrzki, nu ni se pare diferit. După părerea noastia, Tudor Vianu a creat în critica literari română un *limba} critic personal,* care, prin coerenţa, consecvenţa şi eficacitatea «a, este comparabil cu limbajele critice .consacrate" ale luî Lovinescu şi Călînesou. Ceea ce nu micşorează ou nimic, evident, caracterul de ştiinţă autonomă a stilisticii lui T. Vianu.

Am discutat, la început, sursele şi modul de constituire al stilisticii lui T. Vianu. Cum am putea-o însă evalua pe aceasta în contextul evoluţiei stilisticii mondiale ?

Dintre numeroasele in cercări de clasificare a teoriilor stilistice, aş aminti două. Louis Milic[1] distinge dualismul retoric, care accepta autonomia formelor de stil, de monismul psihologic, care identifică stilul cu omul, şi de monismul estetic, rare îdentifica forma si conţinutul. Donald Freeman[2] distinge conceptul de stil ca deviere de la normă, de conceptul de stil ca o convergenţă a unor caracteristici ale textului şi de conceptul de stil ca utilizare particulară a unei combinatorii generaie. Din cele discutate pînă acum, credem că stilistica lui- T, Vianu s-ar putea încadra mai curînd în tipul al doilea al ambelor clasificări, pentru că ea urmăreşte modul în care autorul se revelă pe sine în valorile stilistice ale operei şi modul în care acestea se organizează convergent. Asemenea încadrare a lui T. Vianu explică şi .absenţele" teoretice ale operei sale. Interesat de' fenomenul stilistic individual, T. Vianu s-a preocupat mai puţin de stilurile limbii co-« mune şi de normele ori codurile acesteia, în raport cu care indivizii' ar putea fi evaluaţi mai bine. Mai muîţ însl, acest dezinteres a provocat, datorită enormei- *in*fluenţe a lui Vianu, o anumită confuzie în strategia' generala a stilisticii româneşti mai noi: majoritatea studiilor stilistice, mai ales pentru secolul al XlX-lea, observa cutare trăsătură stilistică la cutare autor fără sa se întrebe dacă_ ea apare cumva şi la alt autor contemporan şi dacă ea. aparţine sau nu, cutărui cod stilistic supraindividual. Mai departe, deşi *Arta prozatorilor romani* ca "şi ahe studii, se ocupă de evoluţia unor *forme artistice,* acestea n-au fost organizate de Vianu în sisteme, ca tot atîtea gramatici ale posibilului, din care opţiunea individului ar ac^

[1] L. Milic, *Theories of style and their impltcations foi the teaching of composition.* In *Contemporary Essays nu Style,* Glen A. Love, M. Payne editors, Glenview, Scott, Foresman 5c Co., 1969, p. 17. -

[2] D. Freeman, *Lingvistic approaches to literature,* îh *Lingvistics and titerary style,* D. Freeman editor, New York, Hoit Rinehart and Winston, 1970,. p; 4.: -

tualiza formele semnificative pentru el. Aceste omisiuni, şi altele ce se pot eventual descoperi, nu îşi capătă sensul decît dacă le interpretăm ca semne ale unei filozofii a limbajului pe care stilistica lui Vianu o presupune. Cercetătorului trebuie să i se ceară, spunea Spitzer, .să lucreze de la suprafaţa operei la centrul ei de viaţă interioară" si să grupeze detaliile operei pentru „a le integra într-un principiu creator care a fost poate prezent în sufletul artistului"[1]; de unde reconstituirea unei *mens Pbilippina* din opera lui Charle-Louis Philipe şi a unei *mens gallica",* care o reflectă pe prima. In ciuda diferenţelor adesea remarcate între Spitzer şi Viinu, şceste opinii smt valabile şi pentru savantul român, în sensul ca stilistica sa este de asemenea *psihologica,* concepîud opera ca o transparenţă prin care se poate zări personalitatea (sufletul etc.) autorului ei, scopul u'tim al efortului de cercetare. In al doilea rînd, orice stilistică presupune o gramatică. R. Ohmann observă că „un stil este utilizarea particulară a limbii ţi este greu de văzut cum poate fi înţeleasă utilizarea unui sistem dacă sistemul însuşi nu a fost mai întîi descris".[2] Vianu a fost întotdeauna interesat de limbaj ca expresivitate, dar aceasta din urmă poate fi înţeleasă numai ca un sistem de opţiuni în cadrul unei combinatorii, a unui sistem de reguli dat, fapt rămas neclarificat în teoria sa. Cu alte cuvinte, *stilistica lui T. Vianu este alimentată de psihologism ţi de estetism, sprijinite pe o gramatică tradiţională.* Neajunsurile teoretice ale .acestor trei demersuri sînt deci, inevitabil, ţi neajunsurile stilisticii.sale.

Caracterul psihologizant al stilisticii sale este tocmai factorul care explică poosibilitatea acesteia de-a deveni un limbaj critic, adică de a conduce argumentaţia tehnica spre o concluzie care este o judecată de valoare globală. Neraportate la .agent", pum spune Vianu, procedeele artistice studiate nu mai pot fi evaluate, a do.tr descrise. Cercetătorul nu face atunci decît să constate un

[1] *Lingvtstics and literary style,* p. 29.

[2] R. Ohmann, *Generative Grammars and the Concept of Style,* în *Contemporary essays on style,* p. 135.

fenomen care este considerat a semnifica prin ei însuşi, nu prin raportare la altceva. Această „autonomie" a formelor, a obiectului de studiu, aparţine celorlalte direcţii amintite mai sus şi avantajul acestei perspective este acela că ea permite „ştiintifizaiea" stilisticii, deschizînd-o spre semiotică şi filozofia limbajului; o atare depăşire a psihologismului este dealtfel azi generală în ştiinţele umane. Pentru T. Vianu ţi pentru întreaga direcţie stilistică în care el este inclus, psihologismul şi estetismul presupun o alta decizie epistemologică: semnificaţia unei forme se află nu în ea însăşi ci în raportul ei cu agentul creator. Stilistica aceasta, să-i zicem tradiţională, pune accentul pe pragmatica actului de comunicaţie (deci pe *utilizarea* formelor de către un agent), în timp ce stilistica mai noua, să-i zicem poetica structurală şi cea transformaţională, pun accentul pe sintaxa actului de comunicaţie (organizarea, structura, generarea formelor). Dar, evident, aceasta din urmă nu poate deveni un limbaj critic, cel puţin în sensul în care sintagma „limbaj critic" este luată în mod obişnuit: ea nu mai conduce la evaluarea agentului producător ; în schimb însă, concepwle ştiinţifice rămase vogi în stilistica tradiţionala pot fi acum mult clarificate.

In ultimă instanţa, T Vianu poate fi şi trebuie plasat în rîndul unor stilisticieni pentru care stilistica maî face parte integrantă dintr-un ansamblu de ştiinţe umane, *recte* filologice, încă netransformat de „revoluţia structurala", dar olătinîndu-se deja sub primele puseuri. Analiza limbajului poetic s-a oprit, pentru aceştia, la nivelul atins în perioada interbelica de şcoala franceza sub numele de *explication de texte* şi de cea anglo-americană sub numele de *close reading,* adică analiza ' textului însuşi, bazata pe o gramatică tradiţională şi integrată apoi unei perspective istorice şi critice cuprinzătoare. *New-criticism-ul* a impus această metodă în S.U.A., *practicai cri' tichm* în Anglia; stilisticieni ca Dâmaso Alonso, Hatzfeld, Terracini, Marouzeau, BaUy etc., în ţările latine. Nu voi cita pe R. Wellek, foarte cunoscut în acest sens, ci pe Roger Fowler, pentru care cercetarea cuprinde obligatoriu trei demersuri succesive : descriptiv (lingvistic), stilistic (relevanţa unor procedee în diferite contexte comparative), critic, (evaluare). „Analiza verbală, deşi vitală, este numai o parte a criticii... într-o critică evahiativă şi interpretativi, analiza verbală are un rol fundamental totuşi, dacă acceptăm faptul că semnificaţia totală a unui text înseamnă ceva mai mult decît suma sensurilor sale formale şi referenţiale şi, poate, în ultimă instanţă este inanalizabilă cu mij'oace obiective, critica trebuie să utilizeze toate ajutoarele care i se oferă: analiza verbală este numai cel mai important printre multe altele." [1]

Semnificativ este că mai mulţi membri ai acestei orientări în stilistică s-au apropiat într-un fel sau altul de un demers structural (Mukarovsky, D. Alonso, Ullmann etc.) ; la fel, cum am văzut, Tudor Viamu. Locul savantului român s-ar afla astfel, în concluzie, pe ultima treapta a unui fenomen ştiinţific european: stilistica interbelică, intrată, în preajma şi după cel de-al doilea război mondial, într-o fază de transformare care avea să duca, în anii '50 şi '60, la topirea demersului ei „propriu-zis" şi la generalizarea demersului poeticii moderne.

Şi care este, atunci, locul stilisticii lui Tudor Vianu în critica şi, unai mult, în cultura română ?

în *Arta prozatorilor români,* Tudor VLanu a inserat pe Titu Maiorescu, Odobescu sau I. Petrovici, în capitole, respectiv serii şi familii, diferite, dar ei pot intra şi într-o aceeaşi filiaţie, a eruditului de formulă clasică, olimpian contemplator al lumii care se agita inutil în jur, opunînd haosului, real sau aparent, ordinea clară a spiritului, raţionalist de o încredere parcă naivă >în posibilităţile omului, de fapt menţinând intangibil un ideal de perfecţiune prin gestul mereu reluat al ameliorării, un scriitor vibrînd poate mai mult Ia foşnetul paginii manuscrisului rar, decît la evenimentul real evocat acolo, omul sensibil, delicat, rezervat, cu o distincţie secretă, puţin trist prin relativismul numeroaselor experienţe de •cultură, dar savant laborios, cu o pasiune mereu tînăra a detaliului ca şi a sintezei, a descoperirii, a construcţiei. încercasem sa evoc tipul Odobescu-Maiorescu-Petrovici. Nu l-am descris însa mai

[1] R. Fowler, *Lingvistics, stylistics, criticism* în *Contemporary essays on style,* p. 174,

curînd pe Tudor Vianu ? Profesorului Tudor Vianu ii plăcea să se considere ultimul savant enciclopedic, renascentist în fervoarea şi proiectele sale de muncă, uşor alarmat de specializarea extremă a timpurilor moderne. Dar poate el a fost, mai curînd, un umanist introducînd precizia scientistă în lucrările sale, nu ca o concesie invaziei tțhnice, ci ca un sacrificiu în fața zeului antic al Ordinii ți Rigorii spiritului uman...

SORIN ALEXANDRESCU

INDICE DE NUME*

* Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

D

E

G

H

K

M

N

O

Q

683

CUPRINS

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

ADDENDA

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor: AURELIA ANTON

Ban ie tipar 24 IV 1975. Tiraj 3360 ex. Broşate 2795 ex.
Legate l/i *565 ex. Coli ed. 37/36- Coli tipar 43,25*



Tiparul executat sub comanda
nr. 811 la
tntreprioderca Poligrafică
„13 Decembrie 191S"
str. Grigoie Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialista RomSnia